

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA



SÉTIMO
SELO





LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Tradução

LUCIANO MACHADO TOMAZ,
JEFFERSON BOMBACHIM
E CARLA BASSI

Apresentação

RODRIGO GURGEL





História da literatura brasileira

Luciana Stegagno Picchio

1ª edição — março de 2024 — cedet

Título original: Storia della letteratura brasiliana (Einaudi, 1997)

Copyright © Luciana Stegagno Picchio, 1997.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Os direitos desta edição pertencem ao

CEDET — Centro de Desenvolvimento Profissional e Tecnológico

Rua Armando Strazzacappa, 490

CEP: 13087-605 — Campinas, SP

Telefone: (19) 3249-0580

E-mail: livros@cedet.com.br

CEDET LLC is licensee for publishing and sale of the electronic edition of this book

CEDET LLC

1808 REGAL RIVER CIR - OCOEE - FLORIDA - 34761

Phone Number: (407) 745-1558

e-mail: cedetusa@cedet.com.br

Editor:

Ulisses Trevisan Palhavan

Apresentação:

Rodrigo Gurgel

Tradução:

Luciano Machado Tomaz

Jefferson Bombachim

Carla Bassi

Revisão:

Arthur Roriz

Telma Regina Matheus

Preparação de texto:

Nelson Carvalho Neto

Juliana Tessari Coralli

Diagramação:

Virgínia Morais

Capa:

Nelson Provazi

Leitura de provas:

Elena Fiorin

Flávia Regina Theodoro

Mariana Souto Figueiredo

Tomaz Lemos Amaral

Victor Helder Corrêa Figueiredo

Conselho editorial:

Adelice Godoy

César Kyn d'Ávila

Silvio Grimaldo de Camargo

FICHA CATALOGRÁFICA

Picchio, Luciana Stegagno (1920–2008).

História da literatura brasileira / Luciana Stegagno Picchio; tradução de Luciano Machado Tomaz, Jefferson Bombachim e Carla Bassi; apresentação de Rodrigo Gurgel — 1ª ed. — Campinas, sp: Editora Sétimo Selo, 2024.

Título original: Storia della letteratura brasiliana

ISBN: 978-65-88732-86-1

1. Literatura brasileira: História e crítica

i. Título ii. Autor

cdd — B869.909

INDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura brasileira: História e crítica — B869.909



SÉTIMO
SELO

www.editorasetimoselo.com.br

Reservados todos os direitos desta obra.

Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

Sumário

APRESENTAÇÃO: LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, A MORTA INDÓCIL

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

LISTA DE ABREVIACÕES

Siglas

Obras

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I: CARACTERES DA LITERATURA BRASILEIRA

1. Autonomia política e autonomia cultural: o Brasil de objeto a sujeito de literatura
2. Os gêneros literários e as escolhas poéticas
3. Os temas: o índio, o negro, a cana-de-açúcar, a seca, o sertão, a Amazônia, a Bahia e o arranha-céu
 - 3.1. o índio
 - 3.2. o negro
 - 3.3. a cana-de-açúcar, a seca, o sertão, a amazônia
 - 3.4. a literatura de cordel
 - 3.5. a literatura da cidade
4. A expressão: a questão da língua

Bibliografia

CAPÍTULO II: AS “GRANDEZAS DO BRASIL” E A CATEQUESE JESUÍTICA

1. O atestado de nascimento: a carta de Pero Vaz de Caminha
2. A literatura dos jesuítas
 - 2.1. nóbrega
 - 2.2. anchieta
 - 2.3. fernão cardim e simão de vasconcelos
3. As grandezas do Brasil

Bibliografia

CAPÍTULO III: O BARROCO BRASILEIRO

1. Do barroco do açúcar ao barroco do ouro
2. Os poetas
3. O barroco literário
 - 3.1. gregório de matos
 - 3.2. botelho de oliveira
4. A grande prosa barroca dos jesuítas: os pregadores e o Padre Antônio Vieira

Bibliografia

CAPÍTULO IV: O SÉCULO XVIII: DAS ACADEMIAS BARROCAS ÀS SOCIEDADES INDEPENDENTES

1. Academias e “bandeiras”
2. Nativismo apologeta
3. Parêntese “português”
4. Arcades ultramarinos
 - 4.1. cláudio manuel da costa
 - 4.2. alvarenga peixoto e bárbara heliodora
 - 4.3. gonzaga
5. A poesia épica entre barroco e neoclássico
 - 5.1. basílio da gama
 - 5.2. santa rita durão
 - 5.3. silva alvarenga e melo franco

Bibliografia

CAPÍTULO V: O SÉCULO XIX: AUTONOMIA E INDEPENDÊNCIA

1. Pressupostos históricos da autonomia cultural: a corte no Rio
2. O conectivo cultural: jornais e revistas
3. A eloquência sacra: os grandes pregadores
4. Independência política e desejo de independência expressiva: a questão da língua
5. Epígonos neoclássicos e aberturas românticas
6. Gonçalves de Magalhães e o indianismo romântico
7. A “escola” de Magalhães

[8. Do “feuilleton” ao romance: Joaquim Manuel de Macedo](#)

[9. A púrpura verde: estilo de um império americano](#)

[10. Historiografia, romance histórico e pesquisa folclórica. O nacional e o regional: Varnhagen, Joaquim Felício dos Santos e Couto de Magalhães](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO VI: O SÉCULO XIX: O GRANDE ROMANTISMO BRASILEIRO

[1. O romantismo nacionalista e populista](#)

[2. A poesia indianista: Gonçalves Dias](#)

[3. Os caminhos do romance: José de Alencar](#)

[4. O romance entre o picaresco e o rústico: Manuel Antônio de Almeida e Bernardo Guimarães](#)

[5. Da primeira à segunda geração romântica: os byronianos de São Paulo](#)

[6. O fascinante Álvares de Azevedo](#)

[7. Dois polos românticos: Fagundes Varela e Casimiro de Abreu](#)

[8. O voo do condor: Castro Alves](#)

[9. Os caminhos do teatro](#)

[10. Martins Pena e a comédia de costumes](#)

[11. Leonor de Mendonça e o romance clássico de Gonçalves Dias](#)

[12. O teatro eclético de Macedo](#)

[13. Os experimentos juvenis de Alencar](#)

[14. O teatro dos poetas](#)

[15. O caso Sousândrade](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO VII: O SÉCULO XIX: SOCIALIDADE E REALISMO

[1. A tomada de consciência realista](#)

[2. A revolução vem do Norte](#)

[3. Historiadores e políticos, críticos e oradores](#)

[4. A pedra de toque do realismo: o romance](#)

[5. A grande tríade crítica: Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO VIII: O SÉCULO XIX: MACHADO DE ASSIS

[1. A “ilha” Machado de Assis na literatura brasileira](#)

[2. O personagem Machado de Assis](#)

[3. O narrador](#)

[4. Os romances](#)

[5. Os contos](#)

[6. As formas de narrar](#)

[7. O outro Machado](#)

[8. O poeta](#)

[9. A fortuna crítica de Machado](#)

[10. Machado de Assis e a Itália](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO IX: A POESIA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: REALISTAS E PARNASIANOS

[1. Realismo romântico: a poesia científica](#)

[2. Românticos no Parnaso](#)

[3. O “Parnaso” brasileiro](#)

[4. A trindade parnasiana: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia](#)

[4.1. alberto de oliveira](#)

[4.2. olavo bilac](#)

[4.3. raimundo correia](#)

[5. Os menores do Parnaso](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO X: A POESIA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: SIMBOLISTAS, NEOPARNASIANOS E CREPUSCULARES

[1. O simbolismo no Brasil](#)

[2. As estrelas fixas do simbolismo brasileiro](#)

[2.1. cruz e souza](#)

[2.2. alphonsus de guimaraens](#)

[3. O simbolismo grupal: as revistas simbolistas. Rosa-cruzes, esotéricos, cabalísticos. Extravagâncias e conquistas do simbolismo. O poema em prosa](#)

[4. A galáxia dos “menores”](#)

[5. A derrocada do simbolismo: os neoparnasianos](#)

[6. O penumbrismo ou o Crepúsculo brasileiro](#)

[7. O antídoto: a poesia científica de Augusto dos Anjos e a poesia do sertão](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XI: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: INSTINTO DE NACIONALIDADE E LITERATURA REGIONALISTA

[1. O quadro histórico: a civilização do café-com-leite](#)

[2. Um rótulo cômodo: o pré-modernismo](#)

[3. A prosa parnasiana: gordos e magros ou asiáticos e áticos. Partidários do significado e partidários do significante. “Eu” autobiográfico e “eles” regionalista](#)

[4. A prosa regionalista: o rústico romântico de Lúcio de Mendonça e o rústico épico dos narradores expressionistas](#)

[5. A literatura do sertão: Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos](#)

[6. O Nordeste das secas e da terra de sol e os dois rostos da Bahia](#)

[7. Simões Lopes Neto e a estilização do gaúcho](#)

[8. Regionalismo participante: o caso Monteiro Lobato](#)

[9. Euclides da Cunha e a epopeia de Os sertões](#)

[10. A Amazônia como inferno verde: gigantismo paisagístico e gigantismo verbal: os herdeiros de Euclides](#)

[11. A segunda geração regionalista](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XII: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: ENGAJAMENTO SOCIAL E HEDONISMO VERBAL

[1. Política e literatura: Rui Barbosa](#)

[2. Franco-atiradores: polêmica, filologia, ensaio e crônica](#)

[3. Raul Pompeia: romance psicológico e prosa impressionista](#)

[4. O hedonismo verbal de Coelho Neto](#)

[5. A prosa simbolista](#)

[6. O romance de ideias de Graça Aranha e a visão do Brasil](#)

[7. A prosa ática dos “machadianos”](#)

[8. Sorriso, careta e irritação da sociedade](#)

[9. De Lima Barreto a Adelino Magalhães: romance social e exercícios na penumbra](#)

[10. O teatro entre realismo e crepuscularismo](#)

[10.1. machado de assis](#)

[10.2. frança júnior](#)

[10.3. gorpo santo](#)

[10.4. artur azevedo e a sua época](#)

[10.5. coelho neto](#)

[11. Teatro histórico e “reação idealístico-simbolista”](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XIII: O MODERNISMO: OS ANOS DA VANGUARDA (1922–1930)

[1. Modernismo brasileiro: a palavra e a coisa](#)

[2. A crônica: os precedentes da Semana de Arte Moderna](#)

[2.1. o futurismo](#)

[2.2. as artes visuais](#)

[3. A Semana de Arte Moderna: São Paulo, 11–18 de fevereiro de 1922](#)

[4. Depois da Semana](#)

[5. Revistas e movimentos. Esquerda e direita: os dois desaguiados do modernismo](#)

[6. Os mestres da primeira hora](#)

[6.1. oswald de andrade e o terrorismo cultural](#)

[6.2. mário de andrade: a consciência criadora](#)

[7. Continuidade na invenção](#)

[7.1. manuel bandeira](#)

[7.2. ribeiro couto](#)

[7.3. guilherme de almeida](#)

[8. A obra-prima da antropofagia: Cobra Norato, de Raul Bopp](#)

[9. As outras vozes poéticas do primeiro modernismo](#)

[10. A prosa experimental do primeiro modernismo](#)

[11. A prosa dos ensaístas: Paulo Prado e o Retrato do Brasil](#)

[12. Teatro em retaguarda](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XIV: ESTABILIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CRIADORA NACIONAL (1930–1945)

[1. A era Vargas. Primeira fase: 1930–1945](#)

[2. A prosa dos anos 30](#)

[3. O romance nordestino. Significado de uma literatura](#)

[4. Os pioneiros: José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz](#)

[4.1. José Américo de Almeida](#)

[4.2. Rachel de Queiroz](#)

[5. Uma força da natureza: José Lins do Rego, Menino de engenho](#)

[6. O Nordeste em ponta-seca: 77 Graciliano Ramos](#)

[7. Política e literatura: Jorge Amado](#)

[8. A “segunda via” da narrativa modernista: romance psicológico e romance de costumes](#)

[8.1. Érico Veríssimo](#)

[8.2. O romance intimista, os temas existenciais e o realismo urbano de José Geraldo Vieira a Josué Montello](#)

[9. As escolhas da prosa literária brasileira: romance, conto, “novela”, crônica, memórias](#)

[10. A grande poesia de consolidação](#)

[10.1. Jorge de Lima: regional e universal](#)

[10.2. Por uma reproposição universal do brasileiro Murilo Mendes](#)

[10.3. Drummond: o sentimento do mundo](#)

[10.4. A poesia atemporal de Cecília Meireles, “pastora de nuvens”](#)

[11. À margem do modernismo](#)

[11.1. O canto brasileiro de Augusto Frederico Schmidt](#)

[11.2. Cassiano Ricardo: uma presença](#)

[12. Ainda poetas](#)

[13. Transição. Vinícius de Moraes: poesia e violão](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XV: AS LETRAS BRASILEIRAS DE 1945 A 1964

[1. O pós-guerra brasileiro: para além do modernismo](#)

[2. A “geração” de 45](#)

[2.1. Os poetas de 45](#)

[2.2. Os franco-atiradores de 45](#)

[2.3. João Cabral e a poesia em laboratório](#)

[3. A ficção depois de 1945: o romance experimental](#)

[3.1. Guimarães Rosa](#)

[3.2. Clarice Lispector](#)

[4. A poesia concretista: história de uma vanguarda](#)

[5. A diáspora das vanguardas: neoconcretismo, Práxis, Vereda, Ptyx, poema-processo](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XVI: DOS ANOS DO GOLPE AO FIM DO SÉCULO (1964–1996)

[1. O quadro histórico](#)

[2. A prosa de ficção depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector](#)

[2.1. tendências](#)

[2.2. os novos paradigmas](#)

[2.3. entre o conto e o romance](#)

[2.4. Ideologias, antropologias e ecologias. A prosa dos nascidos nos anos 1930–1960](#)

[2.5. As escritoras](#)

[2.6. Ficção científica, esoterismo e astrologia como últimas utopias](#)

[3. Poesia: “A arte deve servir”](#)

[3.1. Os poetas “pós-45”](#)

[3.2. A poesia da contemporaneidade](#)

[3.3. Os novíssimos e o jogo das gerações: de 1960 a 1980](#)

[3.4. Poetas mulheres](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XVII: TEATRO, MÚSICA POPULAR, CINEMA. A CRÍTICA

[1. Um teatro de exportação para o Brasil: 1943–96](#)

[2. Os novos mestres](#)

[2.1. nelson rodrigues](#)

[2.2. jorge andrade](#)

[2.3. Ariano Suassuna e o teatro popular nordestino](#)

[2.4. O teatro social urbano](#)

[2.5. Dos anos 70 ao fim do século](#)

[3. Literatura e música: música erudita e música popular](#)

[4. Cinema e literatura](#)

[5. A crítica como literatura e a crítica como ciência](#)

[Bibliografia](#)

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Obras de informação geral
2. Histórias literárias
3. Oratória sacra
4. Historiografia
5. Crítica literária
6. Teatro
7. História da cultura
8. História das ideias
9. História da imprensa
10. A questão da língua
11. Arte figurativa
12. As revistas

CAPÍTULO X: A POESIA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: SIMBOLISTAS, NEOPARNASIANOS E CREPUSCULARES

1. O simbolismo no Brasil
2. As estrelas fixas do simbolismo brasileiro
 - 2.1. cruz e souza
 - 2.2. alphonsus de guimaraens
3. O simbolismo grupal: as revistas simbolistas. Rosa-cruzes, esotéricos, cabalísticos. Extravagâncias e conquistas do simbolismo. O poema em prosa
4. A galáxia dos “menores”
5. A derrocada do simbolismo: os neoparnasianos
6. O penumbrismo ou o Crepúsculo brasileiro
7. O antídoto: a poesia científica de Augusto dos Anjos e a poesia do sertão

Bibliografia

CAPÍTULO XI: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: INSTINTO DE NACIONALIDADE E LITERATURA REGIONALISTA

1. O quadro histórico: a civilização do café-com-leite
2. Um rótulo cômodo: o pré-modernismo
3. A prosa parnasiana: gordos e magros ou asiáticos e áticos. Partidários do significado e partidários do significant. “Eu” autobiográfico e “eles” regionalista

4. A prosa regionalista: o rústico romântico de Lúcio de Mendonça e o rústico épico dos narradores expressionistas

5. A literatura do sertão: Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos

6. O Nordeste das secas e da terra de sol e os dois rostos da Bahia

7. Simões Lopes Neto e a estilização do gaúcho

8. Regionalismo participante: o caso Monteiro Lobato

9. Euclides da Cunha e a epopeia de Os sertões

10. A Amazônia como inferno verde: gigantismo paisagístico e gigantismo verbal: os herdeiros de Euclides

11. A segunda geração regionalista

Bibliografia

CAPÍTULO XII: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: ENGAJAMENTO SOCIAL E HEDONISMO VERBAL

1. Política e literatura: Rui Barbosa

2. Franco-atiradores: polêmica, filologia, ensaio e crônica

3. Raul Pompeia: romance psicológico e prosa impressionista

4. O hedonismo verbal de Coelho Neto

5. A prosa simbolista

6. O romance de ideias de Graça Aranha e a visão do Brasil

7. A prosa ática dos “machadianos”

8. Sorriso, careta e irritação da sociedade

9. De Lima Barreto a Adelino Magalhães: romance social e exercícios na penumbra

10. O teatro entre realismo e crepuscularismo

10.1. machado de assis

10.2. França Júnior

10.3. Górgio Santo

10.4. Artur Azevedo e a sua época

10.5. Coelho Neto

11. Teatro histórico e “reação idealístico-simbolista”

Bibliografia

CAPÍTULO XIII: O MODERNISMO: OS ANOS DA VANGUARDA (1922–1930)

1. Modernismo brasileiro: a palavra e a coisa

2. A crônica: os precedentes da Semana de Arte Moderna

2.1. o futurismo

2.2. as artes visuais

3. A Semana de Arte Moderna: São Paulo, 11–18 de fevereiro de 1922

4. Depois da Semana

5. Revistas e movimentos. Esquerda e direita: os dois desaguiados do modernismo

6. Os mestres da primeira hora

6.1. oswald de andrade e o terrorismo cultural

6.2. mário de andrade: a consciência criadora

7. Continuidade na invenção

7.1. manuel bandeira

7.2. ribeiro couto

7.3. guilherme de almeida

8. A obra-prima da antropofagia: Cobra Norato, de Raul Bopp

9. As outras vozes poéticas do primeiro modernismo

10. A prosa experimental do primeiro modernismo

11. A prosa dos ensaístas: Paulo Prado e o Retrato do Brasil

12. Teatro em retaguarda

Bibliografia

CAPÍTULO XIV: ESTABILIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CRIADORA NACIONAL (1930–1945)

1. A era Vargas. Primeira fase: 1930–1945

2. A prosa dos anos 30

3. O romance nordestino. Significado de uma literatura

4. Os pioneiros: José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz

4.1. josé américo de almeida

4.2. rachel de queiroz

5. Uma força da natureza: José Lins do Rego, Menino de engenho

6. O Nordeste em ponta-seca: 161 Graciliano Ramos

7. Política e literatura: Jorge Amado

8. A “segunda via” da narrativa modernista: romance psicológico e romance de costumes

8.1. érico veríssimo

[8.2. o romance intimista, os temas existenciais e o realismo urbano de José Geraldo Vieira a Josué Montello](#)

[9. As escolhas da prosa literária brasileira: romance, conto, “novela”, crônica, memórias](#)

[10. A grande poesia de consolidação](#)

[10.1. Jorge de Lima: regional e universal](#)

[10.2. Por uma reproposição universal do brasileiro Murilo Mendes](#)

[10.3. Drummond: o sentimento do mundo](#)

[10.4. A poesia atemporal de Cecília Meireles, “pastora de nuvens”](#)

[11. À margem do modernismo](#)

[11.1. O canto brasileiro de Augusto Frederico Schmidt](#)

[11.2. Cassiano Ricardo: uma presença](#)

[12. Ainda poetas](#)

[13. Transição. Vinícius de Moraes: poesia e violão](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XV: AS LETRAS BRASILEIRAS DE 1945 A 1964

[1. O pós-guerra brasileiro: para além do modernismo](#)

[2. A “geração” de 45](#)

[2.1. os poetas de 45](#)

[2.2. os franco-atiradores de 45](#)

[2.3. João Cabral e a poesia em laboratório](#)

[3. A ficção depois de 1945: o romance experimental](#)

[3.1. Guimarães Rosa](#)

[3.2. Clarice Lispector](#)

[4. A poesia concretista: história de uma vanguarda](#)

[5. A diáspora das vanguardas: neoconcretismo, Práxis, Vereda, Ptyx, poema-processo](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XVI: DOS ANOS DO GOLPE AO FIM DO SÉCULO (1964–1996)

[1. O quadro histórico](#)

[2. A prosa de ficção depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector](#)

[2.1. tendências](#)

[2.2. os novos paradigmas](#)

[2.3. entre o conto e o romance](#)

[2.4. Ideologias, antropologias e ecologias. A prosa dos nascidos nos anos 1930–1960](#)

[2.5. As escritoras](#)

[2.6. Ficção científica, esoterismo e astrologia como últimas utopias](#)

[3. Poesia: “A arte deve servir”](#)

[3.1. Os poetas “pós-45”](#)

[3.2. A poesia da contemporaneidade](#)

[3.3. Os novíssimos e o jogo das gerações: de 1960 a 1980](#)

[3.4. Poetas mulheres](#)

[Bibliografia](#)

CAPÍTULO XVII: TEATRO, MÚSICA POPULAR, CINEMA. A CRÍTICA

[1. Um teatro de exportação para o Brasil: 1943–96](#)

[2. Os novos mestres](#)

[2.1. nelson rodrigues](#)

[2.2. jorge andrade](#)

[2.3. Ariano Suassuna e o teatro popular nordestino](#)

[2.4. O teatro social urbano](#)

[2.5. Dos anos 70 ao fim do século](#)

[3. Literatura e música: música erudita e música popular](#)

[4. Cinema e literatura](#)

[5. A crítica como literatura e a crítica como ciência](#)

[Bibliografia](#)

BIBLIOGRAFIA GERAL

[1. Obras de informação geral](#)

[2. Histórias literárias](#)

[3. Oratória sacra](#)

[4. Historiografia](#)

[5. Crítica literária](#)

[6. Teatro](#)

[7. História da cultura](#)

[8. História das ideias](#)

[9. História da imprensa](#)

[10. A questão da língua](#)

[11. Arte figurativa](#)

[12. As revistas](#)

NOTAS DE RODAPÉ

APRESENTAÇÃO: LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, A MORTA INDÓCIL

A recepção desta *História da literatura brasileira*, segundo sua autora — a filóloga, crítica literária e historiadora da literatura Luciana Stegagno Picchio —, foi “particularmente emocionante” graças ao “consenso que lhe veio do Brasil”. É o que ela afirma no “Prefácio à edição brasileira”, terminado de escrever em junho de 1996, referindo-se provavelmente às reações que surgiram anos antes, em 1988, quando uma versão condensada, traduzida do francês,¹ foi publicada entre nós, ou em 1972, quando aparece, na Itália, a primeira edição da obra. A diversidade dos nomes cujas recensões a comoveram impressiona: de Wilson Martins a Antonio Candido, de Haroldo de Campos a Bosi, Affonso Romano de Sant’Anna e Afrânio Coutinho.

Se estivesse viva, contudo, Luciana se surpreenderia com a realidade dos fatos: os elogios submergiram no pântano da cordialidade brasileira. Os únicos textos críticos, minuciosos, que consegui encontrar em livros, revistas e jornais (em relação aos dois últimos, apenas em acervos digitalizados) foram os de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde),² o de Affonso Romano de Sant’Anna³ e o de Wilson Martins, presente no volume 11 de sua coleção *Pontos de vista* — na

qual o autor faz outras referências, pontuais, à filóloga. Como vemos, o que restou do carnaval foi apenas silêncio, mutismo que me faz duvidar da sinceridade de alguns elogios.

Aliás, outro fator confirma meu juízo: Luciana Stegagno Picchio dificilmente é citada em trabalhos acadêmicos no Brasil, a recepção de sua obra aqui é praticamente nula. Tal desprezo pode ter inúmeras explicações, mas a verdade é que uma pesquisadora italiana teve fôlego, empenho e paixão para realizar o trabalho individual que nenhum de seus melífluos elogiadores produziu: Candido fez um recorte de fundo sociológico cujos critérios são contestáveis; Bosi resume seu método no próprio título da obra — história da literatura, sim, mas “concisa”, ou seja, no mínimo reticente; Coutinho dividiu o trabalho, nos volumes de *A literatura no Brasil*, entre dezenas de colaboradores de qualidade irregular.

Repete-se, dessa maneira, a prática brasileira — uma forma sutil de rancor — cujo objetivo é estrangular, por meio do desprezo, aqueles que não jogam no mesmo time ou tiveram a coragem de realizar o que medalhões não concretizaram. Mas o rancor, lembremos a lição de Ortega y Gasset, em seu *Meditações do Quixote*, é

uma emanção da consciência de inferioridade. É a supressão imaginária de quem não podemos, com nossas próprias forças, suprimir realmente. Aquele por quem sentimos rancor leva, em nossa fantasia, o aspecto lívido de um cadáver; com o desejo, nós o matamos, o aniquilamos. E depois, ao encontrá-lo firme e tranquilo na realidade, parece-nos um morto indócil, mais forte que nossos poderes, cuja existência

significa a zombaria personificada, o desdém vivo frente à nossa débil condição.

O único que pode se equiparar à Luciana, exatamente pela qualidade de sua crítica, José Guilherme Merquior — citado pela autora como “companheiro de discussões metodológicas” —, ⁴ prometeu, em 1977, a continuação do seu criterioso *De Anchieta a Euclides*, “trazendo o estudo, no mesmo diapasão sintético, até as nossas letras contemporâneas”, o que, infelizmente, não ocorreu. De qualquer forma, ele e Luciana irmanam-se no desprezo à “erudição de cunho rebarbativo”, a “todo excesso de ter minologia especializada” e ao “delírio tecnicista de certa crítica moderna”⁵ — outros motivos pelos quais Luciana, e também Merquior, foram expulsos da universidade, há várias décadas sequestrada por milícias de esquerda, que agora impõem os delirantes “estudos culturais”, e pelas escolas estruturalistas e pós-estruturalistas, prontas, desde sempre, a se esbojarem no discurso hermético, incompreensível, carregado de termos vazios que nada acrescentam à inteligência, mas criam estábulos a que têm acesso apenas os escolhidos, alguns supostos iluminados.

Reação oposta têm os portugueses, merecedores, durante décadas, dos estudos filológicos e das traduções de Luciana, sem que ela descurasse, inclusive, de autores medievais, renascentistas e modernos: veja-se, por exemplo, sua *História do teatro português*⁶ e centenas de outros estudos. Em agradecimento à sua apaixonada dedicação, surgiu o alentado volume de ensaios *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*,⁷ que traz a biobibliografia completa da autora e o elogioso texto de Murilo Mendes, responsável

por lhe apresentar a literatura brasileira. A profunda amizade que os uniu só encerrou-se com a morte de Murilo; não por outro motivo, Luciana organizou, preparou o texto e produziu todas as notas da *Poesia completa e prosa*, em quatro volumes, do poeta.⁸

No que se refere ao método de análise literária, Luciana extrapola a filologia, como deixa claro na apresentação que fez durante o Congresso Internacional de Filologia Românica (realizado em Niterói, entre 12 e 18 de novembro de 1973),⁹ partindo de uma citação de Machado de Assis em *Brás Cubas*: “[...] isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartirão”.¹⁰

A epígrafe “jocosa”, como a qualifica a própria autora, serve de inspiração para reivindicar ao filólogo “um ‘comportamento’ de atividade crítica em toda a sua extensão”, distante da “ótica limitante” de parcela da crítica literária contemporânea, que se recusa a perceber o que a autora chama de “íntima dialética”, por meio da qual “cada dado, apresentado em bruto pelas disciplinas taxonômicas, pode ser imediatamente elaborado e interpretado em perspectiva historicista”, de maneira que “cada corrente cultural pode ser imediatamente posta à disposição de uma nova visão sincrônica do texto”, o que transforma o método filológico em “um dos mais fecundos da indagação crítica”. Assim, a “meta derradeira que o filólogo se propõe” — e que toda crítica literária que se pretenda séria deveria se propor — é a de “entender, no sentido mais amplo do termo, quanto um outro

homem, mesmo distante no tempo e no espaço, confiou aos signos; reproduzir em si o processo histórico e o momento intuitivo que levou àquela expressão linguística e poética ou, como dizia uma bela imagem de Wilamowitz,¹¹ ‘captar uma personalidade alheia’.

Esse trabalho segue, nas mãos de Luciana, critérios adicionais: não ser “preconceituosamente indiferente ou hostil às propostas que [...] chegam de toda a parte do alinhamento crítico”, mas “experimentar a eficácia de qualquer instrumento que lhe seja oferecido pelos elaboradores de técnicas interpretativas”, mantendo, contudo, “certa indiferença ou surpresa perante a radicalização de posições alternativas que postulam um ou outro tipo de crítica”, pois “os métodos críticos equiparam-se a filtros fotográficos: cada um deles apto a exaltar pormenores diversos do objeto e a atenuar outros”. Na mesma linha de pensamento, entender o “problema da terminologia” como algo “preliminar”, evitando o que ela chama de “entropia terminológica”, causa fatal de “perda de informação”. Assim, não se trata de apenas “tomar de empréstimo” algumas palavras ou conceitos às diferentes ciências, assemelhando-se a uma “disciplina parasita”, pois esses termos, muitas vezes, tornam-se “simples metáforas” — o que significa “degradar a metáfora”.

Todos esses cuidados se refletem, neste volume, na prevalência de critérios estilísticos enquanto, ao desfiar a linha histórica da nossa literatura, Luciana analisa e julga os autores, os movimentos, sem jamais destruir as “personalidades poéticas”, mas ressaltando, em verdadeiros ensaios, aspectos novíssimos. Veja-se, por exemplo, como ela se vale da comparação com o cinema para entender o estilo de

Guimarães Rosa. Ou sua crítica à Semana de 22 e a sistemática tentativa de destruir a literatura anterior — comportamento presente até hoje em inúmeros círculos acadêmicos e literários: critério inaceitável, “em primeiro lugar, porque depauperou uma tradição literária, privando-a de uma série de obras que, qualquer que seja o rótulo de apresentação, afiguram-se indispensáveis para a compreensão do que veio depois. E, em seguida, porque ignora que o processo de formação ainda está em curso e não vê que o conceito de nacionalidade é essencialmente dinâmico e não estático”.¹²

Tal liberdade de pensamento — acompanhada desses precisos critérios metodológicos — só poderia ter nascido de uma formação clássica, como ela própria explica:

Filha de escritor, escolhi as letras, mas, dentro das letras, a arqueologia. Queria apoiar-me no livro e no documento: fascinavam-me gregos e etruscos. Meu pai recitava a *Ilíada* em grego, de cor.¹³ Mas eu queria também trabalhar com as mãos. Queria escrever. Descobrir em homens afastados de mim no espaço e no tempo o que porventura nos ligaria. A vida impediu-me de ser arqueóloga: e, de alguma forma, a própria vida me aproximaria das ciências. Acabei sendo arqueóloga de textos, de palavras: filóloga. E foi ainda mais uma vez a vida que decidiu: filóloga de língua portuguesa.¹⁴

Essas escolhas se repetiram também nas amizades que Luciana sempre cultivou. Como dizia Murilo Mendes, “sua vida é um exemplo de como” podemos “quebrar os limites impostos pela natureza e pelas estruturas, inserindo-nos num contexto mais nobre do que as aparências indicam. Dela não se

poderá dizer o que Apuleio disse de Iside [variação de Ísis]: ‘a deusa fechou-se em si própria’.¹⁵

O resultado de seu trabalho ressurgiu, após décadas de menosprezo no Brasil, neste indispensável estudo a respeito da nossa literatura, no qual o leitor honesto não verá “o aspecto lívido de um cadáver”, mas a “morta indócil, mais forte que nossos poderes, cuja existência significa a zombaria personificada, o desdém vivo frente à nossa débil condição”. Luciana segue “firme e tranquila na realidade”. Não poderia ser diferente para quem, assumindo uma atitude cada vez mais rara nos estudos literários, iguala filologia e busca da verdade — mas, insiste Luciana Stegagno Picchio, “num sentido total, absoluto, na vida mais ainda do que nos textos literários”.¹⁶

¹⁷ RODRIGO GURGEL*

Janeiro de 2024

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

A primeira edição italiana desta *História* saiu em novembro de 1972, com o título *La letteratura brasiliana*, como volume XLII da coleção “Le letterature del Mondo”, publicada pela editora Sansoni-Accademia de Riccardo Bacchelli, Giovanni Macchia e Antonio Viscardi. Publicada em edição econômica de livros de bolso e distribuída não só nas livrarias, como também em bancas de jornais, a coleção teve então

sucesso editorial, inclusive devido ao prestígio científico e acadêmico de seus colaboradores. Desse sucesso também se beneficiou, naturalmente, esta *História*, tanto no original italiano como nas traduções em que foi divulgada.

Foi particularmente emocionante para a autora o consenso que lhe veio do Brasil. Das muitas resenhas que o livro provocou não só na Itália, mas em vários outros países, a metade pelo menos vinha do Brasil. Foi um período feliz em que se estreitaram ou reforçaram amizades brasileiras que duram até hoje: Antonio Candido e Gilda de Mello e Sousa, Alfredo Bosi, Wilson Martins, Affonso Romano de Sant'Anna. Um período em que, como numa agnição, nomes conhecidos só pelas capas de livros e até então só frequentados nas bibliotecas italianas, portuguesas, norte-americanas e brasileiras tornaram-se caras de gente, pessoas de carne e osso, amigos. Outros já não estão entre nós, mas vivem na nossa memória: Murilo Mendes, em cuja casa romana eu aprendi a conhecer e amar a literatura brasileira antes mesmo de visitar o Brasil e a quem aquela primeira edição era dedicada; Alexandre Eulálio que, em Roma, com a sua cultura e memória prodigiosas me ajudou na recolha do material como um irmão competente e generoso; Celso Cunha que me abriu aqui, com a sua amizade, a sua casa e a sua biblioteca carioca; José Guilherme Merquior, companheiro de discussões metodológicas, Afrânio Coutinho, Araújo Neto, Haroldo de Campos e, enfim, Alceu Amoroso Lima, que na altura dedicou ao livro da autora italiana, por ele ainda desconhecida, dois artigos considerados por ela um dos prêmios maiores do seu trabalho.

Contudo, passado um quarto de século da primeira edição, foi necessário realizar um trabalho de revisão total e uma atualização que, mesmo sem mudar sua intenção e estrutura iniciais, tornassem atual o volume para o público de hoje. Tal atualização não se referiu apenas aos últimos capítulos, completamente refeitos ou totalmente novos no tocante às partes relativas aos anos 1964–1996, mas introduziu alterações substanciais em cada parte da obra, para a qual a evolução dos estudos realizados, fora e dentro do Brasil, nos últimos 25 anos sugerissem não só correções e integrações, mas também mudanças de perspectiva. Neste sentido cuidou-se especialmente da bibliografia que, muito ampla já na primeira edição italiana, foi atualizada até 1996, de modo a poder oferecer sempre ao estudioso de qualquer país, incluindo aí o brasileiro, uma sólida base para qualquer pesquisa especializada.

Embora a autora desta literatura seja uma filóloga, partidária da citação dos nomes de autores, títulos das obras e trechos escolhidos na forma em que eles apareceram nas edições consideradas, a extensão desta *História* e a multiplicidade das fontes de informação tornaram necessário unificar as grafias segundo a norma atual. Fez-se exceção para os nomes de autores contemporâneos que escolheram para si uma definição gráfica com rastros de arcaísmo, convencidos, como é justo, de que num nome tudo significa: não só, portanto, Alphonsus de Guimaraens, mas também Affonso Romano de Sant'Anna.

É lógico que, escrita por uma estrangeira e com óptica de estrangeira, a obra conservasse também na versão portuguesa esta componente bibliográfica. Mas é igual mente lógico que, indo finalmente ao encontro do seu público natural, ela

recuperasse por um lado uma informação analítica que tinha sido desnecessário oferecer a um leitor estrangeiro, quer fosse ele o seu primeiro destinatário italiano quer fosse mesmo o leitor romeno que a lia na belíssima tradução de Marian Papahagi. Por outro lado, um leitor brasileiro dispensa algumas das informações que tinha sido indispensável proporcionar ao público italiano, e que agora, tendo mudado o *target* da obra, foram retiradas: como o elenco das traduções para italiano das obras brasileiras ou a referência a realidades da cultura do Brasil que, óbvias para um brasileiro, tinha sido preciso explicar para quem brasileiro não era. O quase bilinguismo não só linguístico mas mesmo cultural da autora facilitou talvez a operação de transferência.¹⁸ Isto não cancela, porém, a sua dívida de gratidão para com todos os amigos que a ajudaram a fazer desta *Letteratura brasiliana* para italianos — que sai em nova edição contemporânea à brasileira - uma *História da literatura brasileira* em que os antigos e novos destinatários da obra se pudessem reconhecer como num espelho não excessivamente deformado.

Escrita na sua primeira parte nas bibliotecas de Roma, Cambridge, Massachussetts e New Haven, como ficou dito na Introdução à edição italiana de 1972, esta *História* foi corrigida e atualizada em Roma, essencialmente na minha biblioteca particular, desde meados de 1995 a meados de 1996. Tive aí o conselho e a ajuda material de amigos e familiares entre os quais sobressaem meu marido Nino Stegagno, minha nora Rita Desti e os meus queridos alunos, futuros colegas, Guia Boni, Ugo Serani e Silvia La Regina.

No Brasil, José e Guita Mindlin, amigos incomparáveis, acolheram-me como sempre na sua casa e na sua fabulosa

biblioteca. Teria sido necessário ficar aí anos para conferir toda a informação e abrir novas trilhas de investigação. Não foi possível. Fique portanto aqui a minha gratidão pelo privilégio que me foi reservado.

Agradecimentos também aos meus editores, em especial a Isabel Lacerda, que acreditou neste livro antes mesmo que ele existisse, e ao meu querido Alexei Bueno, a quem tanto deve a forma final com que esta *História* alcança finalmente o público brasileiro.

E ainda obrigada a Paulo Pereira, que cuidou da atualização bibliográfica, a Cilene Cunha Pereira e a Vera Sales.

A todos muito obrigada.

L. S. P.

Roma-Rio, junho de 1996.

ps: Junho de 1997. O livro demorou e tu, Nino, não chegaste a vê-lo. Obrigada por todos os erros que me evitaste.

LISTA DE ABREVIACÕES

Siglas

AeL “Autores e Livros”. Suplemento literário do jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1941–1945.

INL Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

LeA “Letras e Artes”, suplemento literário do jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1948–1953.

RABL *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, de 1910 em diante.

RCB *Revista de Cultura Brasileira*. Embaixada do Brasil em Madri, de 1962 em diante.

RdL *Revista do Livro*, órgão do Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956–1970.

RIHGB *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, de 1839 em diante.

SLESP Suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, de 1956 em diante.

SLMG Suplemento literário do jornal *Minas Gerais*, Belo Horizonte, de 1966 em diante.

Obras

AMORA, *Romantismo*:

Antônio Soares Amora, *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967 (Roteiro das grandes literaturas: *Literatura brasileira*, vol. I).

BOSI, *História*:

Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, 32ª ed. revista e aumentada, 1994.

BOSI, *Pré-modernismo*:

Alfredo Bosi, *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966 (Roteiro das grandes literaturas: *Literatura brasileira*, vol. v).

BOSI, *Dialética*:

Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, *Formação*, vols. I e II:

Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1969, 2 vols.

CARVALHO, *Pequena história*:

Ronald de Carvalho, *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguet, 1968, 13ª ed. (reimpressão da 5ª ed., Rio de Janeiro, 1935, última revista pelo autor).

CASTELLO, *Era colonial*:

José Aderaldo Castello, *Era colonial*. São Paulo: Cultrix, 1967 (Roteiro das grandes literaturas: *Literatura brasileira*, vol. II).

COUTINHO, vols. I, II, III, IV, V, VI:

Afrânio Coutinho (org.), *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana s.A., 1968–1971, 2ª ed. (I. *Introduções — Barroco — Neoclassicismo — Arcadismo*, 1968; II. *Romantismo*, 1969; III. *Realismo — Naturalismo — Parnasianismo*, 1969; IV. *Simbolismo — Impressionismo — Transição*, 1969; V. *Modernismo*, 1970; VI. *Teatro — Conto — Crônica — A nova literatura*, 1971). Em 1986 surgiu uma 3ª ed. aumentada e revisada, mas aqui são mantidas as citações da 2ª ed.

MARTINS, *Modernismo*:

Wilson Martins, *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969 (Roteiro das grandes literaturas: *Literatura brasileira*, vol. VI).

MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*:

Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957 (*História da literatura brasileira*, vol. XII, direção de Álvaro Lins).

MOISÉS, *Simbolismo*:

Massaud Moisés, *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966 (Roteiro das grandes literaturas: *Literatura brasileira*, vol. VI).

MONTENEGRO, *Romance*:

Olívio Montenegro, *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

PACHECO, *Realismo*:

João Pacheco, *O realismo*. São Paulo: Cultrix, 1963 (Roteiro das grandes literaturas: *Literatura brasileira*, vol. III).

ROMERO, *História*:

Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 (reimpressão da 3ª ed. em 5 volumes: Rio de Janeiro, 1943, organizada pelo filho do autor, Nelson Romero).

STEGAGNO PICCHIO, *Littérature*:

Luciana Stegagno Picchio, *La Littérature Brésilienne*. Paris: Presses Universitaires de France, coleção *Que sais-je?*, 1996 (2ª ed. corrigida e atualizada da 1ª ed., 1981; trad. brasileira, São Paulo: Martins Fontes, 1988; trad. italiana, *Profilo della letteratura brasiliana*, Roma: Editori Riuniti, 1992).

VERÍSSIMO, *História*:

José Veríssimo, *História da literatura brasileira, de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 (reimpressão da 1ª ed., Rio de Janeiro, 1916, póstuma, mas corrigida pelo autor).

A Murilo Mendes, sempre.

INTRODUÇÃO

Tupy ou not tupy: that is the question.

— Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofágico*, 1928.

1. O primeiro problema que se apresenta para quem se dispõe a escrever a história de uma literatura do Novo Mundo é, tradicionalmente, o de definir o objeto do próprio estudo. De fato, ao reunir os textos que formam a base de qualquer história literária, é boa norma que o critério escolhido seja a língua. Mas para as literaturas americanas, reflexo das culturas que surgiram do transplante para o novo continente de antigas culturas europeias portadoras de uma língua já rica de tradições literárias, esse denominador comum não pode se limitar apenas ao aspecto linguístico.

Nas histórias de inspiração sociopolítica, preocupadas em reconhecer e apontar, em cada escolha estética, seja ela temática ou linguística, a influência exercida pelos agentes históricos e sociais, a ênfase costuma ser colocada principalmente na situação colonial, da qual cada gesto recebe seu peculiar significado e colorido. Por outro lado, nas histórias estilísticas tende-se principalmente a isolar um estilo local, que tenha se formado no tempo, sempre relacionado às questões sociopolíticas externas, mas descrito em suas constantes expressivas, em vez de explicado em seus motivos inspiradores.

A escolha entre uma e outra atitude (sobre as quais vamos nos deter mais adiante e da qual provêm, por um lado, as que chamaremos de “histórias do porquê” e, por outro, as “histórias do como”) depende somente do crítico e dos fins que este se propõe. Seja como for, mais do que definir o modo como os dois tipos de estudiosos abordam sua matéria, o que de fato nos interessa é a definição que eles atribuem a

essa mesma matéria. Vejamos como o problema foi resolvido no que nos diz respeito.

2. O Brasil é o único país da América Latina onde se fala português. Aparentemente, uma definição da literatura brasileira como entidade cultural autônoma deveria realizar-se sob dois aspectos: o que delimita a cultura brasileira entre as culturas americanas e latino-americanas; e o que isola uma cultura brasileira no âmbito das culturas produzidas por povos de língua ou, melhor, de expressão portuguesa. Até o momento, no entanto, a crítica parece ser exercida predominantemente em torno a este segundo problema, na tentativa de estabelecer o meridiano-limite da literatura brasileira em relação àquela da literatura portuguesa. Ou seja, discutiu-se, e com base em critérios extraliterários, se se deveria falar de literatura brasileira desde o primeiro momento em que um europeu (português), no século XVI, pisou em solo americano ou se, até o momento em que o país foi politicamente uma colônia, não se deva considerar toda expressão literária local como mera propagação da cultura da mãe-pátria europeia.

3. Os românticos, que nesta região do mundo encarregavam o índio de representar as qualidades ancestrais da raça, englobavam tudo: inclusive aquele período do auge do século XVI em que o Brasil se tornou colônia portuguesa. Passado e presente eram um só e nele não existiam momentos antagônicos. Discurso justificável para toda e qualquer forma de historiografia, tanto política quanto etnográfica; mas era menos relevante quando se tratava de literatura expressa na língua do conquistador e para a qual a contribuição indígena, na ausência de uma tradição literária local, chegou apenas tardiamente, sob a forma de recuperação do folclore. Os românticos, ao recuperarem a figura do índio, também reconheciam os sinais da brasilidade na literatura sagrada dos jesuítas, nos poemas apologéticos dos escritores barrocos, nas inquietações das arcádias mineiras. Era uma série ininterrupta na qual o romantismo assumiu para si a obrigação de reconhecer: sobretudo com a intenção de “explicar” a literatura, assim como todas as outras expressões culturais, à luz do conceito de nacionalidade, e de uma nacionalidade reconstruída com

base em nebulosos, embora fascinantes, mitos raciais e substratos étnicos.

4. Caberá aos historiadores da segunda metade do século XIX, e entre eles essencialmente a Sílvia Romero, e depois a José Veríssimo, o mérito de terem dado início a uma historiografia literária com base científica. A concepção predominantemente sociológica da literatura, o mecanicismo que reduz o fenômeno poético a simples epifenômeno da história, social e política, chegará aqui a uma distinção entre literatura colonial e literatura nacional, cujo divisor de águas foi fixado por Veríssimo no ano de 1808, ano da chegada em terras brasileiras da corte portuguesa, impelida além-mar pelo avanço da onda napoleônica. Outros irão colocá-lo em 1822, ano da Proclamação da Independência, ou em 1836, data da publicação, em Paris, dos *Suspiros poéticos* de Gonçalves de Magalhães, considerada, em clima romântico, a primeira obra intrinsecamente brasileira.

E é interessante notar que, mesmo após a reviravolta antipositivista que transferiu a pesquisa crítica do plano sociológico para o plano estilístico, sugerindo a busca das constantes que permitem que se fale em literatura brasileira como *corpus* de textos autônomos dentro e não fora do sistema, muita historiografia literária nacionalista ainda tende a conservar a dicotomia entre literatura colonial e literatura nacional, afastando, paradoxalmente, o termo *a quo* simplesmente para 1922, ano do despertar modernista e polemicamente antropofágico da cultura europeia, antes da qual não existiria uma verdadeira literatura “brasileira”. Como se, para impor, em nível internacional, alguns textos atuais de alta qualidade poética, fosse necessário esse refinamento de todo um repertório que, no seu conjunto, era classificado como literatura colonial.

5. O critério não parece, todavia, aceitável. Primeiro, porque empobrece uma tradição literária de uma série de obras que, à parte o rótulo com que se queira apresentar, parecem indispensáveis para a compreensão do que veio em seguida. Depois, porque ignora o fato de que o processo de formação ainda está em curso, assim como o de que o conceito de nacionalidade é dinâmico e não estático.

Do século XVI até hoje, a literatura no Brasil se configura como processo de autodefinição: coletivamente, na descrição de uma paisagem geográfica e humana “diferente”; e individualmente, na efusão lírica que acompanha a verificação introspectiva do *Homo brasilicus*. Por outro lado, a comunhão linguística com os portugueses da mãe-pátria (nos primeiros séculos, quando a relação é de dependência colonial) ou da Europa (depois, quando o Brasil toma consciência do próprio americanismo) direciona essa espiritualidade brasileira à procura da sua própria essência, um processo mais complexo e condicionante do que o autoconhecimento normal no âmbito da história representou para cada um dos grandes povos europeus. Mais difícil que a autocaracterização do norte-americano, que jamais teve, em relação à pátria de origem, semelhante relacionamento de sujeição e que bem antes de ser sancionada a independência tinha adquirido uma autonomia ética; diferente, por fim, da busca de identidade dos hispano-americanos, que de fato tiveram um igual relacionamento colônia-língua materna em relação à Espanha. No entanto, a mãe-pátria única conseguiu opor-se, de um século e meio a esta parte, não apenas como uma única entidade política “colonial”, mas como uma multiplicidade de novas entidades nacionais. Única monarquia, até 1889, entre as inquietas repúblicas da América do Sul, fruto de uma separação incruenta da mãe-pátria que foi definida como “independência legítima e legitimista” e na qual coube ao soberano desempenhar o papel de libertador, o Brasil formou, no século XIX, o próprio mito de identificação e de isolamento sob a égide do império. Um império que se amanta com uma emblemática (para os europeus, surrealista) púrpura verde e que terá seu ponto nodal no reino do monarca partícipe Dom Pedro II, figura chave para a reconstrução de um certo “estilo” brasileiro. Por essa razão o Brasil se vê repetindo, dentro do continente americano, a condição de singularidade linguística e sociológica que distingue, na Europa e na própria Península Ibérica, Portugal, o qual se define na medida em que se diferencia. E assim como ser português na Europa significa essencialmente não se sentir um apêndice da Espanha, ser brasileiro na América significou, por muito tempo, não ser hispano-americano: até o momento em que o conceito supranacional de Terceiro Mundo estreitou em um novo ponto central as aspirações e

devolveu, embora não totalmente, aos latino-americanos a consciência da sua função.

6. Por tais motivos, a história da literatura que aqui se apresenta definiu, antes de mais nada, como “literatura brasileira”, objeto de seu estudo, todo o conjunto de textos literários escritos em língua portuguesa no Brasil, desde o século XVI até os dias atuais, por escritores nascidos ou criados dentro do contexto cultural brasileiro. O conceito de “espaço cultural” foi posto em causa sempre que se tratou, por exemplo, de decidir se escritores nascidos no Brasil, mas que viveram em Portugal, ou escritores nascidos em Portugal, mas amadurecidos no Brasil, deveriam ser incluídos em uma ou outra das duas literaturas nacionais. Muito embora tais soluções frequentemente resultem em pura perda de tempo: porque o problema, que requer solução no plano operacional, de organização manual, não teria razão de existir acima da realidade literária superior.

A verdade é que o simples fato de escrever uma história da literatura implica, para quem a escreve, o reconhecimento da legitimidade de considerar os fatos literários sob um ângulo histórico. E ainda: de reconhecer autonomia e individualidade estética tanto às personalidades literárias individuais, como à estrutura na qual elas operam e à qual, com a sua presença, dão vida.

7. Isso posto, no plano da execução, a nossa pretende ser antes de mais nada uma literatura do “como”. A saber: tendo como ponto de partida o momento em que o Brasil, ocupado pelos portugueses, se tornou um país de língua portuguesa, o nosso trabalho procura caracterizar internamente esta literatura portuguesa, como autônoma tradição estilística, como jogo de tensões dentro de uma estrutura autossuficiente. A convicção de base é que apenas a busca e a descrição de um “estilo brasileiro” individual, presente em diferentes graus em todos os níveis da estrutura, pode nos ajudar a superar a dicotomia entre a época colonial e a época autônoma que os próprios brasileiros quase sempre adotaram como elemento principal de todos os seus discursos sobre a literatura nacional. E que, mesmo no plano de um encapsulamento tipológico (e somente neste sentido cronológico) dos

fenômenos literários brasileiros em categorias estilísticas tais como o barroco, o romantismo e o simbolismo, essa definição autoriza a apontar, vez por outra, a modalidade brasileira de cada escolha estética. Existia um perigo: e era aquele de bloquear um conceito de brasilidade condicionante como pode ter sido na historiografia literária espanhola o conceito romântico de *hispanidad*. Mas é um perigo que se buscou contornar opondo sempre à categoria prévia o exame das formas singulares de expressão dentro da estrutura: onde a própria questão da língua, que foi importante na definição de brasilidade, parece ter reassumido uma sua equilibrada perspectiva.

Uma tradição estilística foi estabelecida nos dois níveis: de conteúdo e de expressão. Ao sistema do conteúdo pertencem, em primeiro lugar, os temas; ao sistema da expressão, os meios linguísticos e, em *lato sensu*, estilísticos. A pesquisa foi si multaneamente conduzida entre essas duas pistas complementares e interdependentes, esclarecidas por sua vez, e sem jamais se esquecer da autonomia do produto literário acabado, dos fatos históricos, sociais e políticos que sentíamos encontrar-se na base de cada escolha estética.

8. Em sua apresentação tratadística, este livro naturalmente incorporou informações e instrumentos de investigação de todas as fontes possíveis. Mais que compêndio ou história literária para estrangeiros, ele pretendeu, todavia, ser uma interpretação da literatura brasileira relevante em todos os aspectos. A sua finalidade primeira é alcançar um público estrangeiro, como o italiano em relação ao brasileiro, o que exigiu a inclusão de novidades que, em uma outra perspectiva, poderiam parecer exuberantes ou mesmo não pertinentes.

Mas a literatura não é criada *in vitro* e mesmo quem, recusando-se a considerá-la um mero “produto”, reivindique sua autonomia estética, não pode negar seu condicionamento nem sua função numa sociedade em que cada ação, ainda que de natureza puramente poética, torna-se prontamente fato histórico operante.

Desta impostação origina-se um certo ecletismo metodológico, talvez mais aparente do que real. Isto é, poderão parecer diferentes e por

algumas vezes heterogêneos os materiais escolhidos, por um lado, para ilustrar a tese aqui proposta, da existência de uma tradição estilística brasileira autônoma, e por outro, para descrever o processo formativo desta tradição pelos séculos.

A crítica e as historiografias literárias brasileiras, não obstante os defeitos de origem de cada crítica autobiográfica, que levam a resultados aparentemente contraditórios (o apodítico do artigo jornalístico e o furor metodológico a propor contínuas revisões ideológicas para todas as novas tentativas de sistematização de materiais) contam hoje com obras de grande destaque. A muitas daquelas obras, desde *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre à *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, das *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda à *Literatura no Brasil* dirigida por Afrânio Coutinho e a *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, até as monografias para os movimentos incluídos na *Literatura brasileira* da Editora Cultrix, e até às esclarecedoras interpretações dos críticos-poetas (Manuel Bandeira, Haroldo e Augusto de Campos) ou de críticos-críticos, atentos tanto para o fato estilístico como para o dado histórico ambiental (e aqui ainda uma vez é obrigatória a citação do mais completo dentre todos, Antonio Candido), este livro se declarava devedor na sua primeira edição. Como é devedor de escolhas e atitudes críticas às conversas com seletos amigos brasileiros como Haroldo de Campos, Antonio Candido (Antonio Candido de Mello e Souza), Alexandre Eulálio, Wilson Martins e Murilo Mendes, cada um dos quais encontrou nestas páginas um pouco de si, um fragmento do seu pensamento revelado com generosidade à amiga estrangeira.

O radicalismo apaixonado com que nessas obras, ou por parte dessas pessoas, são defendidas teses que talvez sejam contraditórias entre si, mas igualmente destinadas a iluminar diferentes facetas de um mesmo problema, constitui a prova de que a literatura brasileira é, como diz Antonio Candido, uma literatura empenhada, uma literatura “eminentemente interessada, toda voltada, na intenção dos escritores e na opinião dos críticos, à construção de uma cultura válida no país”. Ao crítico (e ao crítico estrangeiro) mais que a intenção interessa, no

entanto, o resultado. E nesse sentido, mais do que “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”, o presente volume quer ser, por um lado, um guia histórico da inteligência dos eventos literários individuais e, por outro, uma tentativa de avaliação, sob o perfil sincrônico da nossa atual visão estética, da nossa apreciação por um patrimônio literário no qual podemos reconhecer, em cada período cronológico, as obras que nos são “contemporâneas”. Passados 25 anos, é natural que as dívidas pelas ideias e pelas informações recebidas tenha crescido, mas a elas fazemos uma referência mais explícita nas fichas individuais: se é verdade que cada geração escolha os próprios contemporâneos, como dizia um outro grande mestre, Roman Jakobson, cujo pensamento alimenta muitas das nossas escolhas.

9. A matéria encontra-se distribuída em dezessete capítulos, sendo o primeiro de caráter geral e os outros dezesseis dedicados cada qual a um “momento” desse processo literário nacional. O ecletismo metodológico transparece aqui de modo mais evidente, pois, para fornecer o máximo de informação no menor número de páginas, alternou-se, na construção das famílias literárias, o critério estilístico (segundo categorias como o barroco, romantismo, naturalismo, etc.) com aquele regionalista (a literatura no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Nordeste, etc.) e com aquele estritamente cronológico: embora o primeiro tenha sempre prevalecido sobre os demais. Ou ainda quando, para não destruir as individuais personalidades poéticas, não se resistiu à tentação da monografia: em detrimento do denominador “gênero literário” que em uma história como esta deveria ter talvez recebido uma maior consideração. Mas são estes os eternos desafios enfrentados pelo historiador da literatura: o qual pode considerar-se satisfeito, sabendo que a informação que colocará à disposição de seus leitores lhes permitirá determinar e reorganizar, a seu bel-prazer, as peças individuais para a construção de novos mosaicos interpretativos. Entre esses elementos figuram, especialmente para a parte moderna, materiais talvez raros, como aqueles relativos não só aos gêneros literários geralmente recusados pelas histórias literárias, como a ficção científica (a qual, no contexto americano, representa a última praia do mito-utopia eldorado-bom-selvagem), mas às artes como a pintura, a

música (mesmo no nível de “música comercial”), ou o cinema; ou, por outro lado, as ciências sociais: são elementos indispensáveis para definir o assim chamado *estilo brasileiro* na perspectiva europeia e italiana escolhido como elemento caracterizador na primeira edição. Hoje, como nunca antes, a literatura rompeu violentamente as fronteiras entre as disciplinas. Sem conhecer o cinema e o cinema brasileiro, não se compreende um corte narrativo como o adotado por João Guimarães Rosa em muitos de seus contos. Da mesma forma, é impossível penetrarmos no cinema brasileiro atual, mesmo no mais empenhado e participante, sem conhecermos suas profundas raízes literárias. Não se compreendem os poetas concretistas sem os pintores do modernismo-futurismo: e não se decifra uma mensagem publicitária sem os antecedentes do experimentalismo linguístico das novas vanguardas. Assim como todo o movimento modernista ficaria extremamente depauperado, para não dizermos ininteligível, se reduzido unicamente à sua dimensão literária.

Nesta nova edição, toda matéria foi revista e atualizada em função do nosso ponto de vista e das informações disponíveis hoje. Esta história é uma vez mais devedora das atualizações às obras de síntese e análise que a precederam. Muitas notícias, como sempre, foram escolhidas e muitos juízos livremente formulados com base na leitura das obras selecionadas: talvez ainda — e apesar de continuar a frequentar o Brasil, seus autores, seus livros e suas bibliotecas — com um olhar “de fora” da estrangeira que sou. Os colegas brasileiros, que sempre foram generosos comigo, me perdoem por esta intromissão em um campo que eles dominam e que lhes pertence. Considerem este livro pelo que é: um ato de amor pelo Brasil e pela sua literatura. Peço perdão pela omissão de nomes e de obras que me escaparam. Um livro como este é sempre uma empresa *in fieri*. Vamos corrigi-lo e atualizá-lo continuamente com os conselhos e com a leitura de obras sempre novas.

10. A bibliografia é apresentada no final de cada capítulo. Mais ampla, talvez, do que se poderia esperar de uma obra como esta, mas que reflete a pesquisa analítica sobre a qual se procurou construir o discurso de síntese, é ela seletiva e sensata. E como foram incluídos, na

medida do possível, os mais recentes estudos e os que contêm bibliografias específicas, será sempre fácil, para o estudioso especialista, reconstruir todo o percurso crítico de cada problema.

Tendo sido a maioria dos estudos realizados por autores brasileiros, as citações bibliográficas levam em conta a realidade onomástica luso-brasileira e indicam, por extenso, nomes e sobrenomes conforme consta no nome literário dos autores, frequentemente muito diferentes e quase sempre simplificado em relação ao nome do seu registro civil.

A bibliografia geral encontra-se no final desta obra. As parciais, correspondentes a um período histórico e/ou a um movimento literário, se encontram separadamente no final dos capítulos. Para cada uma delas foram indicados, preliminarmente, os estudos de conjunto. A seguir estão as fichas bibliográficas contendo também, para os autores individuais, informações que não julgamos oportuno incluir no texto, como local e data de nascimento, nome completo que consta no registro civil, etc. Para aqueles que buscam informações analíticas na história, se aconselha, além da leitura das passagens do texto de competência específica, também a consulta dessas microbiografias.

CAPÍTULO I: CARACTERES DA LITERATURA BRASILEIRA

De Santa Cruz o nome lhe poreis.
— Camões, *Os Lusíadas*, x, 140

*Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido*

1. Autonomia política e autonomia cultural: o Brasil de objeto a sujeito de literatura

O Brasil nasce para a literatura aos 26 de abril de 1500, quando o almirante português Pedro Álvares Cabral toma posse, em nome do católico Dom Manuel I de Portugal, da nova terra batizada com o nome de Vera Cruz: a Cruz de Cristo, à sombra da qual se celebra a primeira missa, é aqui sím bolo de império e auspício de catequese, sinal para os navegantes, refúgio num passado que se identifica no rito pátrio, e programa para a ação futura.

A terra, conhecida por ilhas culturais (Bahia, Minas, Rio de Janeiro, São Paulo), é inicialmente apenas objeto de literatura: vista de fora, com os olhos dos viajantes que dela descrevem as grandezas e as diversidades. Depois, pouco a pouco, ocorre o processo de enraizamento. À descrição diarista do estrangeiro sucede a tentativa poética do colono que, enquanto ainda utiliza as estruturas literárias do país de origem, emprega a matéria local (temática e lexical) como uma pincelada exótica ou substitui a exaltação épica da pátria europeia pela prosopopeia do novo continente.

Contudo, até 1808, o Brasil vive em determinadas condições de isolamento cultural, alimentado artificialmente através do cordão umbilical que o liga a Portugal, separado de todo o convívio com os povos vizinhos cujo contato poderia sugerir pruridos separatistas e ideais nacionalistas. Dentro desta linha, Lisboa, do mesmo modo que fecha os portos brasileiros a toda espécie de livre intercâmbio, proíbe inflexivelmente à colônia todo o direito de associação que possa suscitar uma opinião pública vivificada por interesses locais: ministra o ensino elementar e médio, idêntico ao adotado na Europa, e destinado, portanto, naquele ambiente particular, a criar alienados,

integrados em um sistema metropolitano, ao invés de indivíduos conscientes de suas peculiaridades e problemas individuais; mas, sobretudo, não permite a criação de uma universidade ou de institutos de instrução superior que poderiam substituir a aristocracia intelectual e profissional de formação portuguesa, a elite de casta que a burguesia brasileira manda todos os anos graduar-se em Coimbra, uma inteligência autônoma e autonomista.

Em relação a Portugal, o Brasil é, portanto, politicamente falando e até o início do século XIX, uma colônia no sentido mais fechado e vinculante do termo. Mas, sob o aspecto social e mesmo rigorosamente antropológico, a realidade é diferente. O tipo especial da colonização portuguesa, alheia a racismos, cria aqui um homem novo. Para compreendê-lo e defini-lo é preciso, todavia, ir bem além da engenhosa teoria da obnubilação, proposta por Araripe Júnior para explicar o comportamento do colono. Segundo essa teoria, o colono, transplantado para uma nova terra, ter-se-ia tornado outro, unicamente por haver regredido a um candor primitivo apto a permitir-lhe a adaptação ambiental. Embora condicionado pelo novo ambiente e projetado para o futuro, o colono traz consigo todo o seu passado: e tanto isso é verdade que no Brasil a literatura nasce adulta, barroca. Um barroco diferente, que carrega em sua essência as características particulares do novo ambiente, mas que reúne toda a sabedoria literária destilada durante séculos de cultura portuguesa.

Em todo o caso, quando se fala do novo homem brasileiro não se pensa no colono obnubilado. Sílvio Romero colocara como ponto de partida de seu discurso histórico-sociológico a consideração de que o fator distintivo por excelência do Brasil era a mestiçagem, mestiçagem espiritual pelo menos, quando não também física. Todo estudo sobre um aspecto da história brasileira, ainda que apenas uma história literária, não podia ignorar o fato de que aqui, do cruzamento do índio, do negro e do português, aos quais no decorrer do século se somaram, em regime de adstrato racial, influências europeias e orientais, surgiu uma gente nova.

Se aceitarmos essa tese, nos parecerá lógico que ainda no século XVI, na colônia, se viva, se pense, se fale de maneira diferente da Europa. É verdade que o escritor, isto é, o autor de literatura, sai quase sempre de uma casta, também racialmente diferenciada, detentora de cultura e mais interessada na crítica europeia do que no público local. Mas a natureza, a sociedade e a história do país condicionam e guiam, a todo momento, suas escolhas estéticas: mesmo quando estas não passem de pretexto ocasional para se inserirem em um contexto de pensamento europeu estranho à realidade local.

Desse modo veremos como, de objeto descrito, o Brasil transforma-se pouco a pouco em sujeito de literatura. No processo de autodefinição que tínhamos designado como próprio da literatura brasileira, podemos distinguir a todo momento linhas de força contrastantes: características da literatura matriz, a portuguesa, e características antitéticas, carregadas de rejeição a essa tradição. O que muda, constantemente, é a relação entre essas linhas contrastantes, o seu equilíbrio dinâmico.

A propensão lírica, muitas vezes associada ao transplante para o novo clima cultural de uma atitude tipicamente lusitana, se transforma aqui em uma incapacidade de despersonalização que permeia todos os gêneros literários, da lírica ao romance, do ensaio à crônica, privando os textos de objetividade documentária, mas carregando-os de uma “simpatia” que se torna marca de toda uma civilização. Como o português, o intelectual brasileiro é (ou tem sido até agora) um passional, um improvisador, alheio à especulação filosófica. Mas enquanto os portugueses, ou pelo menos um certo tipo de portugueses, podiam imputar essas suas características à peculiaridade racial (os celtas?), os brasileiros, cuja essência estava no desenraizamento, deviam mergulhar no novo mundo e exaltar paroxisticamente cada elemento; antes de tudo a paisagem, em uma linha ininterrupta que desce do mito do Eldorado do século XVI até o “ufanismo” dos primeiros anos do século XX. Onde o orgulho, o *gab* da nova terra não é só a celebração de um diferente e luxuriante cenário da natureza, mas do que nele o homem realizou de novo.

2. Os gêneros literários e as escolhas poéticas

O gênero em que a literatura brasileira assume particular conotação em relação às literaturas europeias e às demais literaturas americanas é, portanto, em primeiro lugar o da narrativa de viagem, que visa a tornar conhecido ao homem europeu um mundo “diferente”. Só inicialmente a paisagem descrita é a natural, da qual o elemento humano autóctone (o índio) é parte integrante e do qual o homem europeu (o português) se compraz em poder apreciar cada delicadeza; mas que imediatamente se torna também paisagem humana à qual o “brasileiro”, consciente da sua própria condição de mestiço, ao menos sob o aspecto espiritual, sabe que faz parte. Nesse sentido, a crônica de viagem faz efusão lírica, autodescrição. E visto que na autoconsciência da mestiçagem existe também a consciência de uma escala de valores elaborada pelo homem europeu em termos de racismo, eis que a infusão lírica se tinga de um lado de autodetração e autocomiseração (já nisso encontrando um filão inexaurível na literatura portuguesa, o do *lusíada coitado*) e do outro, de ironia. O escritor brasileiro sorri diante de toda presunção racista, seja ela de linhagem nobre (e aqui o alvo é o português, que transporta para o novo continente sua história de impérios perdidos e de mares conquistados) ou de cor de pele (e aqui o brasileiro é bom produto do português que, nesse sentido, racista nunca foi). Ele se proclama “herói sem nenhum caráter”. Na risada surrealista que acompanha a confissão está a pitada de loucura que é a consequência da incoerência, está uma das constantes não só da literatura, mas também da história, da civilização, da vida e da humanidade do Brasil através dos séculos. Este é um de seus encantos.

Mais do que por uma especialização de gêneros, a literatura brasileira conota-se, portanto, pelo modo, isto é, pelo estilo, em que os gêneros literários clássicos são tratados. Se o termo não fosse considerado ambíguo, poder-se-ia dizer que toda a literatura brasileira é uma literatura barroca: justamente porque os materiais nela confluentes são heterogêneos e porque o toque que os unifica é sempre de intenção expressionista.

Mas o que caracteriza uma literatura, considerada como um *unicum*, uma estrutura da qual se queiram reconhecer e descrever as linhas de força dominantes, são especialmente os temas: temas e imagens que saem da história, da paisagem geográfica e humana e da convenção folclórica nacional. Isso não pode ser negligenciado. Assim como no caso da literatura brasileira, não se pode prescindir da questão da língua: daquele português do Brasil idêntico e, no entanto, tão diferente em sua fonologia simplificada, na entonação suave e moderada, no léxico nutrido de termos indígenas e africanos, na onomástica que reflete a mistura racial, e na sintaxe paratática.

3. Os temas: o índio, o negro, a cana-de-açúcar, a seca, o sertão, a Amazônia, a Bahia e o arranha-céu

Os temas que caracterizam a literatura brasileira são, antes de mais nada, os temas histórico-folclóricos e histórico-sociais.

Mesmo quando considerada simplesmente como temática (como é nossa intenção fazê-lo aqui) mais do que como condição ou estímulo de literatura (como também a consideraremos nas sessões individuais, dispostas em ordem cronológica, além de reunidas por afinidades estilísticas), a história do Brasil penetra de fato vigorosamente na literatura.

3.1. o índio

Os grandes temas são aqueles fornecidos por um ambiente — coisas e pessoas — sobre o qual incide, modificando-o ao longo dos anos, a influência do colonizador. Em primeiro lugar há o índio: é o tema que mais se presta a transfigurações e idealizações poéticas. O índio

brasileiro do século XVI (seja ele tupi, guarani, cariri ou mesmo o índio mais primitivo, se possível, do interior) é um selvagem sem história, bem diferente daquele que em outras regiões da América produziu civilizações como a dos maias, dos quíchuas e dos astecas. Os colonos portugueses o encontraram no estágio cultural da pedra polida: sua primeira transposição literária, sobretudo de marca francesa (e não nos esqueçamos do Montaigne dos *Essais* que também estabelecia o ângulo de suas perspectivas em Bordéus), é aquela do bom selvagem, dócil e inocente.

Mas para o colono português o índio é individualista, irresponsável, antropófago, nômade-caçador, absolutamente não inserível numa sociedade de trabalho organizado. A função básica que os portugueses lhe reservam na nova pirâmide social deve ser prontamente transferida para outros: e será o negro, fisicamente mais sólido e infinitamente mais propenso à integração social. Logo em seguida vem o mestiço: o mulato, que, antes de mais nada, reúne e adapta as qualidades do branco e do negro de acordo com o ambiente, mas também o caboclo do sertão. O índio puro, de volta à selva, retorna assim à sua nudez e individualidade míticas. Na literatura torna-se símbolo. Para os românticos será o emblema de uma liberdade não domada e ao mesmo tempo de qualidades primigênicas e abstratas como aquelas que o arcadismo europeu tinha resumido no pastor: qualidades que, entre outras coisas, diferenciam o brasileiro do português, criando-lhe um passado autóctone, um alibi racial, uma pátria. Para os neorromânticos modernistas, que resgataram o índio de maneira polêmica e irônica como parte de uma rejeição à influência europeia, o índio se tornaria justamente um símbolo do não reconhecimento do descobrimento da América, da afirmação de que a Idade Média continua (“tupy or not tupy: that is the question”, parodiará Oswald de Andrade), da responsabilidade racial de qualidades inerentes à brasilidade, como o *humour* e a preguiça: até Macunaíma, de Mário de Andrade, anti-herói indolente da nova literatura panbrasílica e, descendo um pouco mais, até Jeca Tatu, o caboclo mandrião de Monteiro Lobato. Nas últimas décadas, contudo, a preocupação mundial do problema da Amazônia, com as suas implicações sociais e econômicas, voltou a abrir, também na literatura, novos caminhos para o tema índio, com a

criação de novos cenários e personagens mais aderentes à atual realidade indígena do país. E nesta linha são exemplares os romances “indianistas” de um antropólogo como Darcy Ribeiro.

3.2. o negro

Ao lado do índio e em perfeita antítese, encontramos o negro. E será um negro jamais idealizado, visto que demasiado real, e perigosamente existente: inicialmente escravo, torna-se, pouco a pouco, o sangue do Brasil. Do Nordeste (os primeiros escravos chegam à Bahia em 1531), onde se cultivava em regime de monocultura a cana-de-açúcar, ao Sul, onde as bandeiras setecentistas descobrem as minas de ouro, o escravo negro é a base da economia e da vida do país. Mas a transposição literária é lenta e só ocorre por tomada de consciência social. Uma conscientização, contudo, sempre ativada do exterior, calcada sobre a nova sociedade dos países desenvolvidos: da França iluminista e humanitária, “madrinha do Brasil”, segundo a definição setecentista de Durão, e da América abolicionista. Diante delas, o Brasil, que terá que esperar até 1871 para conseguir aprovar uma lei do “ventre livre” e até 1888 para proclamar a abolição da escravatura, constituirá sempre, sob todos os aspectos, uma área aculturável.

Na primeira fase da literatura brasileira, o negro entra, por conseguinte, apenas como um toque de colorido: assim como acontecera na literatura portuguesa, onde a personagem já estava presente no século XVI. Os autores teatrais o introduziram, isolando-o da vida na capital e caracterizando-o linguisticamente (o “falar Guiné” de Gil Vicente, de Anrique da Mota, do Chiado). No entanto, esse negro, que reflete um relacionamento social urbano de servo para patrão, bem distinto do que se instaura nos engenhos do Nordeste, não se torna um motivo literário no Brasil. Ele parece, quando muito, se não nasce de modo independente, o tipo do mulato ardiloso e da mulatinha escrava que até mesmo Lope de Vega tinha usado como precioso exotismo nas suas comédias. “O Brasil”, dirá em 1711 um jesuíta italiano, Andreoni, “é o inferno dos negros, o purgatório dos

brancos, o paraíso dos mulatos e das mulatas”: uma fórmula bastante esquemática e paradoxal, mas que tem como base uma realidade efetiva.

O tema negro como argumento social é, em todo o caso, um fato dos últimos dois séculos. Se os estilemas com que o barroco Gregório de Matos louva a sua Catona “parda” são os mesmos já empregados por Camões para cantar Bárbara escrava, o escravo negro que solicita escritores humanitários é posterior ao *Esprit des lois* de Montesquieu. Não é mais o negro nobre, idealizado, o Quitúbia de José Basílio da Gama, feito semelhante ao branco pelo sacrifício a uma causa branca, mas um ser humano privado pelos brancos dos seus próprios direitos e da sua própria humanidade. Liberais e românticos ou, melhor, poetas e prosadores liberal-românticos o assumem como argumento de sua própria literatura. Escolhe-o o diretor da escola, Gonçalves de Magalhães, que em 1836 lhe dedica de Paris um dos seus *Suspiros poéticos*, fazendo-o portador, por excelência, da saudade, da nostalgia da pátria longínqua, mesmo se a saudade do negro, expressa com termo da língua kimbundu, toma o nome de “banzo”. E o escolhe o cantor do exílio, Gonçalves Dias, que ao desraigar uma escrava africana, reconhece civilidade junto ao deslocamento do brasileiro mestiço, mas cultural e racialmente branco, em uma Portugal diferente. Porém, mais o escolhe o condor da poesia romântica, Castro Alves, que aquece de humanitarismo abolicionista a sua talvez mais segura e torrencial veia poética.

A contribuição mais conspícua para a temática negra vem, contudo, da prosa: uma narrativa povoada de moleques serviçais, de maliciosas mucamas, de irmãos de leite de cor, de lendárias mães pretas. Brancos e negros, caboclos e mulatos, chegam assim a conviver numa sociedade que reconhece, na mestiçagem, sua própria originalidade e a sua própria força. Nas fazendas e nos engenhos onde, como no Sul dos Estados Unidos, na Guiana e nas Antilhas, a célula da sociedade torna-se a grande família patriarcal, os negros e os mulatos das senzalas crescem junto dos meninos das casas-grandes do engenho: e estes, junto com o leite, absorvem das amas pretas todo um patrimônio de canções, lendas e ritos africanos.

O sincretismo religioso, derivado de uma sobreposição do catolicismo a uma mitologia africana jamais repudiada, identifica a deusa das águas Iemanjá com Nossa Senhora, Xangô com São Jerônimo ou São José. São todas coisas que entram na literatura: como entram também as macumbas que com os seus tantãs marcam as noites do litoral, ou os ritos mais tenebrosos ministrados por feiticeiros.

3.3. a cana-de-açúcar, a seca, o sertão, a amazônia

Assim, quando a literatura quer fazer-se porta-voz ou espelho de uma situação humana e social, nasce o ciclo da cana-de-açúcar que justamente se inspira na vida de brancos e negros, senhores e escravos, nas plantações de açúcar do Nordeste. E nasce o ciclo do cacau e o do café, o dos cangaceiros e o dos beatos. Nasce, enfim, o ciclo das secas, das prolongadas estiagens que afligem o Nordeste e, em geral, o sertão brasileiro. O sertão é um lugar mágico, com sua lei e suas castas, a sacerdotal e a guerreira. E como o sacerdote do sertão é o beato, feiticeiro de magia negra, o guerreiro é o jagunço: dividida entre os dois, a grei humana, miserável, impelida pelas secas para uma abundância de águas jamais alcançada e que aspira a mar prometido.

Nasce a literatura da Amazônia. Ao mesmo tempo que registra o desalento do homem perante a uma natureza ciclópica e desumana, e coloca na floresta amazônica a matriz de lendas para a qual atentarão Mário de Andrade em *Macunaíma* e Raul Bopp em *Cobra Norato*, denuncia ela a exploração dentro deste cenário, do homem pelo homem, a vida sofrida do seringueiro que procura borracha e do pescador do pirarucu.

3.4. a literatura de cordel

E nasce toda aquela literatura na qual folclore e sociologia entram como ingredientes literários em uma livre combinação de realidade e de fábula, de história e de lenda. O folclore do Brasil é diversificado, assim como toda a cultura do país. As fontes principais da literatura oral brasileira são indígenas e negras, mas também há as portuguesas. No novo país os colonos trazem seus contos, seus provérbios, suas crenças religiosas e suas canções mágicas. Trazem, através dos anos, com os nomes portugueses, as fábulas europeias: a Gata Borralheira (Cinderela), Branca de Neve e o Gato de Botas. Mas, já antes eles tinham trazido as histórias carolíngias como a *História do imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Daí por que, ainda hoje, no sertão brasileiro, Carlos Magno (Carros ou Carro, por assimilação) é de casa, bem como o São Roldão (Orlando), Oliveiros (Olivieri), Bernardo del Carpio, a Imperatriz Porcina, a donzela Teodora, Roberto o Diabo (Roberto do Diabo), Jean de Calais e a Princesa Magalona de petrarquesca memória: ou ainda, Pedro Malasartes (alótrofo português do espanhol Juan de Urdamalas), dos quais saem pícaros nordestinos como Canção de Fogo, Calor de Figo, João Grilo ou a família Vira Mundo.

Esses temas alimentam ainda hoje uma florescente literatura de cordel e, ou seja, uma literatura menor, de cantadores, divulgada em folhetos populares, nos quais o *Quo Vadis?* ou a estória decameroniana de Ginevra vivem ao lado do conto hagiográfico ou do relato rimado da última proeza do cangaceiro local. Fabulosos cantadores ou trovadores populares como Nicandro Nunes da Costa, Leandro Gomes de Barros ou Silvino Pirauá Lima, todos eles desabrochados entre o fim do século XIX e o primeiro quarto do século XX, divulgam de fazenda em fazenda, de feira em feira, as obras-primas desse gênero, do qual a literatura culta extrai pinceladas coloridas para seus próprios textos. Não é por acaso que os cangaceiros de Jorge Amado, de José Lins do Rego, mas sobretudo de Guimarães Rosa se moverão no espaço-sertão como paladinos da França nas florestas europeias. Existe — especifica Gilberto Freyre — o *akpalô*, inventor, ou melhor, construtor do alê, isto é, do enredo; e existe o *arokin* que é o narrador das crônicas do passado. Um relacionamento de invenção e de execução, quase de trovador para

saltimbanco. No Brasil, o instituto africano do *akpalô* é encarnado por velhas negras que, de engenho em engenho, vão contando a outras negras suas histórias maravilhosas, nas quais fábulas zoomorfas africanas convivem com os contos portugueses de Trancoso e com as lendas carolíngias. Mas, junto a isso, impõem-se também os temas indígenas, as “histórias” indígenas sobre o jabuti, a tartaruga, que na tradição local representa a astúcia, assim como a raposa na tradição europeia, a onça (ou jaguar), e sobretudo a cobra, a grande serpente. Espíritos mágicos, nos quais o folclore indígena se mescla ao africano, habitam os ares, as águas e as florestas. Os negros martelam suas macumbas ou representam congadas, *intermezzos* mimados em que as lutas de soberanos negros ou os ritos de feiticeiros africanos têm cenas imutáveis que sempre repetem o mesmo paraíso perdido: Angola, Congo, Guiné. Mas também existem tradições populares que surgiram no Brasil, e em sua origem já não está mais nem o branco, nem o negro, nem o índio, mas é o mestiço com sua ironia e sua bonomia que atinge o seu diapasão no Bumba meu boi (do qual um poeta como Murilo Mendes extrairá o título e o comportamento de um livro seu, *Bumba-meu-poeta*).

3.5. a literatura da cidade

Mas o Brasil não pode ser visto apenas em termos de sertão e folclore. Ao lado dos casarões dos plantadores de café surgem os arranha-céus de São Paulo, do Rio, de Salvador e de Porto Alegre. Nas cidades, negros e mulatos são símbolos de música e de carnaval: mas também de favela, onde a fome confina as pessoas de cor em leprosários de miséria e de vício, de zombaria e de álibi carnavalesco. E as cidades, como disse Lévi-Strauss, “passam do novo ao decrépito sem permanecer na maturidade”. Brasília é a nova capital que fixa em concreto, em módulos futuristas, a secular marcha das aventureiras bandeiras. Rio é a cidade maravilhosa das mil perspectivas, onde as geometrias abstratas dos arranha-céus se inserem na exuberância de uma paisagem rica em cores, curvas e vegetação barroca. São Paulo é a antípoda industrial, projetada para um futuro que se realiza e se anula

a cada instante. É bem verdade que o mundo vai mudando e se nivelando a cada instante, que todos os países marcham irresistivelmente para aquela aldeia global que parece destinada a absorvê-los sem mais distinções. É bem verdade que a atual Salvador da Bahia, de quase três milhões de habitantes, é muito diferente da Bahia das trezentas igrejas barrocas e das mulatas cor de ouro transformadas em mito por Jorge Amado. Mas é um fato que hoje mesmo os tipos humanos de um Brasil multirracial são infinitos, e que todos acabam passando através do filtro de uma literatura que os capta da vida e a ela os restitui como modelos: o carioca extrovertido, o paulista responsável e empreendedor (cruzamento de italianidade). Ao lado dos romancistas do Nordeste, dos escritores e poetas da Amazônia e do Rio Grande do Sul, a literatura brasileira também tem um filão original e importantíssimo de literatura não urbana, que o século XIX de Álvares de Azevedo pôde dar a uma São Paulo decadentemente nutrida de tédio, um movimento dandístico que recebe o nome de Byron; que ao fim do século, cria no Rio de Janeiro o milagre de equilíbrio e estilo que é a obra de Machado de Assis; e que através da Semana de Arte Moderna de 1922 se congrega aos virtuosismos formalistas dos poetas concretos, permitindo ao país entrar em diálogo com a vanguarda internacional. Brasil quer dizer aqui técnica: e técnica é adequação aos planos mais altos da humanidade, é inserção na civilização do futuro, mas também desenraizamento de um passado do qual não se é inteiramente senhor, de uma Europa ou de um Portugal de que não se quer ser apenas os filhos longínquos. A técnica é, nesse sentido, a tentação das novas alavancas culturais brasileiras, inclusive as literárias. O computador, a ficção científica ou a ficção poética são os novos fetiches: e a eles os brasileiros se arrimam não com a serenidade imparcial do cientista, mas com a impetuosidade, a passionalidade e, também, o humor de quem está construindo a si mesmo, mais do que apenas buscando futuro.

4. A expressão: a questão da língua

No plano da expressão, a brasileira é uma literatura de expressão portuguesa. Isto é, como todas as literaturas do Novo Mundo, não se vale de um instrumento linguístico autônomo próprio, mas sim da língua trazida pelos colonizadores europeus, que, aqui, não só suprimiu as línguas indígenas como língua de cultura, mas se afirmou como único meio de comunicação entre aloglotas de diferentes proveniências: uma espécie de língua franca, uma *koiné* da costa (onde os primeiros colonos se estabeleceram antes que iniciassem sua marcha para o interior), niveladora de características dialetais e simplificadora de estruturas fonológicas e morfossintáticas.

O português brasileiro distingue-se em relação ao português europeu pelo seu caráter unitário, fruto do nivelamento e da interação dos fenômenos linguísticos em base simplificada, e pela arcaicidade, ou melhor, pelo conservadorismo próprio de uma área periférica e isolada, de estruturas fonológicas e sintáticas de tipo arcaico, amiúde coincidentes com estruturas dialetais análogas ao português dos séculos XVI e XVII na Europa. A importação em massa dos negros africanos, o constante fluxo de colonos de Portugal, as migrações internas contínuas e o quase desaparecimento, ou a absorção sob forma de mestiçagem, do índio, truncaram, de fato, no nascedouro, o desenho utópico dos padres jesuítas que, desde seu primeiro contato com o Brasil, em meados do século XVI, haviam pensado em elevar à dignidade literária a língua geral indígena, o tupi-guarani ou *nheengatu*. Esta “língua boa” era por eles interpretada gramaticalmente e então normalizada com base em esquemas gramaticais de procedência latina. E é interessante observar que o que não conseguiram no Brasil, os jesuítas conseguiram no Paraguai, uma ilha cultural da Companhia que devia adotar o *nheengatu* — modalidade do guarani — como uma de suas duas línguas oficiais, promovendo até mesmo uma atividade literária em *nheengatu* que se perpetua até os nossos dias. De resto, o uso do *nheengatu*, até em manifestações públicas como as discussões municipais, ainda estava vivo na São Paulo setecentista, até que o poder central de Lisboa, na pessoa do Marquês de Pombal, decidiu proibi-lo em meados do Século das Luzes.

Como língua de cultura, no entanto, apenas o português se firma no Brasil. Em um certo nível, sobretudo de língua falada, ele é aprendido de forma imperfeita, frequentemente em forma de língua crioula, pelos habitantes locais, especialmente pelos mestiços, sejam eles caboclos, tapuios, mamelucos ou mesmo cafusos. Escreve Gilberto Freyre:

A ama negra fez muitas vezes com as palavras assim como com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Daí esse português de menino que no Norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem *ss*; as sílabas finais moles; palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente [...]. Os nomes próprios foram dos que mais se amaciaram, perdendo a solenidade, dissolvendo-se deliciosamente na boca dos escravos. As Antônias ficaram Dondós, Toninhas, Totonhas; as Teresas, Tetés; os Manuéis, Nezinhas, Mandus, Manés; os Franciscos, Chico, Chiquinho, Chicó; os Pedros, Pepés; os Albertos, Bebetos, Betinho. Isto sem falarmos das Iaiás, dos Ioiôs, das Sinhás, das Manús, Calus, Bembens, Dedés, Marocas, Nocas, Nonocas, Gegês.

E não só a língua infantil se abrandou desse jeito mas a linguagem em geral, a fala séria, solene, de gente grande, toda ela sofreu no Brasil, ao contato do senhor com o escravo, um amolecimento de resultados às vezes deliciosos para o ouvido. Efeitos semelhantes aos que sofreram o inglês e o francês em outras partes da América, sob a mesma influência do africano e do clima quente. Mas principalmente do africano.

Casa-grande & senzala, 1933.

Em nível culto, ao contrário, a língua (mediante o processo de hipercorreção, próprio das áreas isoladas e marginais) chega a assumir, em literatura, atitudes puristas estranhas ao português da Europa. Ao lado das características de unicidade e arcaicidade, este português do Brasil desenvolve também uma tendência inovadora em direção autônoma, isto é, divergente daquela própria da modalidade europeia.

O fenômeno é especialmente interessante no léxico, onde, ao lado de arcaísmos (o português do Brasil mantém termos antigos que foram substituídos em Portugal por mais recentes), popularismos (palavras normais no Brasil que são popular-regionais em Portugal), criações independentes e outros brasileirismos semânticos, encontramos autênticos e próprios brasileirismos lexicais. Por exemplo, os encontramos na designação mediante nomes locais (vozes tupis, adaptadas e integradas no sistema fonológico português) de coisas, árvores, frutas, animais e em geral de conceitos próprios do lugar. Mas

é também visível no plano fonológico e no morfossintático, onde se encontra uma tendência de a língua brasileira ser menos condicionada pela tradição gramatical do que a língua na Europa.

Todas essas características da variante brasileira do português não são, todavia, suficientes, no atual estado das coisas, para sugerir a existência de um sistema linguístico autônomo no português do Brasil. Se, de fato, no uso familiar e regional se notam tendências diversificantes, o uso literário (que aqui essencialmente nos interessa) revela um substancial unitarismo tanto deste lado quanto do outro do Atlântico. Ou melhor: no que diz respeito à língua escrita, com exceção de algumas divergências não resolvidas nas repetidas e sempre falidas tentativas de acordo ortográfico, existe uma quase coincidência no uso da língua comunicativa (língua da crítica, da prosa científica, etc.) nos dois países.

No plano da expressividade e, portanto, em nível especificamente literário, ao longo dos anos, houve uma vontade sempre maior de diferenciação. Como parte de um processo de autocaracterização nacional, os intelectuais sempre exaltaram, de modo muito expressivo, as reais peculiaridades do português do Brasil para criar algo novo: se não uma nova língua, pelo menos uma nova expressão. Nesse sentido, o conjunto de problemas que durante séculos alimentou, também no Brasil, uma questão linguística semelhante àquelas que afetaram os países americanos de língua espanhola e, em diferente medida, os de língua inglesa, deve ser entendido como resultado de uma autonomia de raiz política e separatista. Isso levou, por exemplo, em tempos ainda recentes, à proposta da denominação *língua nacional*, implicitamente rejeitando a qualificação do português do Brasil como apenas “português”.

É evidente que estas tentativas literárias, que se originam em nível individual (*parole*), influenciam diretamente o aspecto da língua (*langue*), na medida em que as escolhas poéticas individuais bem-sucedidas são aceitas pela comunidade e incorporadas ao léxico. Nessa direção opera o artista, o poeta, modificando o instrumento expressivo

de que se vale, e dentro dessa perspectiva nos interessa aqui, em nível de literatura, a questão da língua no Brasil.

A primeira tentativa já está nos autores barrocos do século XVII. Mas se, desde 1601, um poeta como Bento Teixeira, que exalta em oitavas camonianas o governador de Pernambuco, emprega como um vezo expressivo o nome indígena da cidade (“que na língua dos bárbaros escura Paranambuco de todos é chamado”), no final do mesmo século, Gregório de Matos, em sua iconoclastia blasfema, optou por termos, nomes próprios e intervenções tupis ao criticar os recém-chegados fidalgotes do Brasil que posam de nobres, descendendo como descendem de Paí e Paiaiaí. O gosto por termos locais faz-se mais frequente com os árcades e os românticos. Em 1824, o Visconde de Pedra Branca observou que, ao ser transportada para o Brasil, a língua portuguesa sofria o influxo da amenidade do clima e do caráter dos habitantes e que, “tout en conservant son énergie”, ela adquire “plus d’aménité”. Um juízo que se refere evidentemente não só ao fenômeno lexical e, secundariamente, ao morfológico e sintático, mas sobretudo ao aspecto fonológico da língua. Árcades e românticos captam apenas os acidentes mais ostensivos, aqueles relacionados ao léxico, e incorporam o tupinismo ou o termo africano em seus versos de notável procedência, na sua prosa aulicamente portuguesa. Neste sentido, um poeta como Gonçalves Dias não fez os rouxinóis cantarem nas palmeiras brasileiras, mas o nativo sabiá: mais atentos, os prosadores científicos observaram que o sabiá jamais cantava sobre as árvores, mas apenas quando está em terra. Assim como, no início do século XVIII, o franciscano Itaparica tinha celebrado as frutas locais, pitombas, pitangas e guaiabas.

Como modalidade expressiva (e não apenas lexical) do português, o brasileiro deverá aguardar a revolução modernista de 1922 para adquirir cidadania nas letras do país. Combinando modismos extraídos de todas as regiões do país em um *pastiche* divertido e intelectual, os modernistas, em sua polêmica e irônica recusa da Europa, criam *in vitro* uma língua literária brasileira sem nenhuma base numa efetiva realidade linguística nacional. No limite, estará a língua de Macunaíma, plurirregional, panfolclórica, que seu próprio

criador, Mário de Andrade, definirá como “a língua de *Macunaíma* e de mais ninguém”; ou a língua de Oswald de Andrade, grau zero de uma nova prosa citadina, “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. Chega-se assim (através da língua de intenção realista que os romancistas regionalistas do Nordeste põem na boca dos seus caboclos e cangaceiros) à criação daquela língua do *Grande sertão: veredas* em que João Guimarães Rosa, o maior ficcionista contemporâneo, inventa fazendo frutificar, no círculo mágico do sertão e dos Campos Gerais do interior, o experimentalismo intelectual daquele grande modelo antinormativo, que é o *Ulysses* de Joyce. Uma língua pessoal e individualíssima e, no entanto, impensável fora das coordenadas linguísticas brasileiras.

Desse momento em diante, em nível de escrita, a expressão brasileira já possui uma autônoma tradição linguística: e ela influi todos os dias sobre as escolhas estilísticas dos escritores locais; mas age também no plano da literatura aplicada, na língua da publicidade, por exemplo, em que o estilo local, mesmo influenciado, entre outros, pelo modelo norte-americano, criou instrumentos de expressão autônomos e cada vez mais renováveis.

Bibliografia

Para a bibliografia do capítulo 1, remetemos o leitor à “Bibliografia geral” no final do volume (p. 667).

CAPÍTULO II: AS “GRANDEZAS DO BRASIL” E A CATEQUESE JESUÍTICA

Teria mais valido chegar ao Rio no século XVIII com Bougainville, ou no século XVII com Léry e Thevet? Cada lustro para trás me permite salvar um costume, ganhar uma festa, partilhar de uma crença suplementar. Mas conheço demasiado os textos para ignorar que, privando-me de um século, renuncio por isso mesmo a informações e curiosidades próprias a enriquecer a minha reflexão.

— Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, 1955.

1. O atestado de nascimento: a carta de Pero Vaz de Caminha

Pero Vaz de Caminha, natural do Porto e embarcado com a frota de Cabral, na qualidade de escrivão de bordo, era um escritor de raça: um homem que à capacidade da descrição analítica e meticulosa unia uma cultura do tipo humanista e o hábito da concentração sintética. De sua pena sai não só o atestado de nascimento do Brasil português e católico, mas também um dos mais fascinantes documentos que a história dos descobrimentos legou à humanidade. A *Carta*, isto é, o relato que ele redige para o rei, em forma de diário, nos dias imediatamente anteriores e seguintes ao desembarque dos portugueses na Terra de Vera Cruz (a saber, entre 22 de abril e 1º de maio de 1500), tem o frescor e o encanto de um “documento”, mas também se insere em um determinado e bem definido gênero literário: o dos relatos de viagem, cuja redação em forma de diário e memorial entrara na praxe portuguesa por volta da metade do século XV com os escrivães de bordo, que acompanhavam as caravelas que o Infante Dom Henrique, do seu isolado observatório de Sagres, dirigia sempre rumo ao descobrimento de novos territórios. Assim como Zurara, em meados do século XV, e o nobre veneziano Alvise Ca’ da Mosto, em 1461, ilustraram para o infante as costas da Guiné, assim Caminha narra a Dom Manuel I a chegada à nova terra. Em sua descrição, segue ele uma abordagem clássica, influenciada por Quintiliano, e que se

desenrola depois segundo os modelos que Plutarco tinha fixado na sua descrição das Ilhas Afortunadas. No entanto, todos os elementos que distinguiriam o Brasil das outras terras transoceânicas estão presentes: a densidade e a diversidade da floresta, a variedade de aves, dentre as quais se sobressaem os papagaios, a aparência física e a índole dos habitantes descritos “em negativo”, tendo presente o modelo humano do nativo de evocação imediata para o interlocutor régio, o negro da Guiné. Se este tem cabelos crespos, as jovens índias de Cabral terão as cabeleiras muito negras, caindo sobre as costas; e também a cor não será negra, mas moreno-avermelhada; e distinto do dos negros será sobretudo o nariz afilado, bem feito:

Muitos deles ou quase a maior parte dos que andavam ali traziam aqueles bicos de osso nos beijos. [...] Aí andavam outros, quartejados de cores, a saber, metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, a modos de azulada; e outros quartejados de escaques. Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. [...] E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. [...]

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. [...] Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da Cruz, sob cuja obediência viemos, o que foi muito a propósito e fez muita devoção. Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. [...]

Esta terra, Senhor, [...] tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é toda praia parma, muito chã e muito formosa. Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. [...]

Considerada emblematicamente como o primeiro documento da literatura “brasileira”, a *Carta do achamento do Brasil* escrita pelo português Pero Vaz de Caminha só se tornou conhecida pelo grande público muito tempo depois, passados três séculos, pois a praxe do sigilo, praticada pela coroa portuguesa, a manteve por todo aquele período incógnita na Torre do Tombo de Lisboa. A carta de fato será publicada no Brasil só em 1817, de uma cópia chegada ao Rio de Janeiro com a Corte, em 1808. Mas é indiscutível que, no próprio ato em que o Brasil foi descoberto, a *Carta* posicionou-se como um programa, uma “carta de navegação” para os escritores do futuro, aos quais oferecia, singelamente entrelaçadas entre si, muitos dos motivos que através dos tempos iriam distinguir literariamente a nova terra: o mito sempre desejado (também utilizado por Camões em sua *Ilha dos Amores*, Atlântida recuperada para o refrigério dos navegantes) do eldorado edênico, uma “visão do paraíso” na feliz expressão de Sérgio Buarque de Holanda, pintava o Brasil como uma terra luxuriante de árvores (o pau-brasil) e habitada por uma inumerável variedade de aves, entre as quais brilhavam por sua cor os papagaios (*Terra de li Papagá*, Terra dos papagaios, será um dos primeiros nomes da nova terra, ao lado de Terra de Vera Cruz, Santa Cruz, ou Ilha de Vera Cruz, Terra dos Canibais, Terra do pau-brasil, Ilha Brasil, Peru-Brasil, América Brasil, Braxil, Brazil, Brasil). E ainda: o mito do bom selvagem que uma Europa, cansada e desencantada, depressa fará uso, transferindo-lhe, através da voz de pensadores, como Montaigne, seu próprio desejo de redenção; o mito (não subestimado quando o navegador-escritor for latino) de uma feminilidade exótica, inocente e sedutora (a “boa selvagem”); o mito-programa da catequese, instrumento e máscara, mas também transferência e justificação, no plano ético, da conquista imperial.

O último motivo absorve de início, ou parece absorver, também todos os outros. E a primeira literatura que emerge do Brasil conquistado é uma literatura instrumental. Os autores são especialmente os padres jesuítas que escrevem para dois públicos: de um lado para as autoridades metropolitanas que se baseiam nos progressos das catequese, e do outro lado para um público indígena

com o qual tanto se identificam ao ponto de adotar seus costumes e língua.

Ao lado deles, viajantes de todos os países continuam a descrever o objeto Brasil, as suas grandezas e as suas peculiaridades. É claro que, sob esse plano, os relatos dos navegantes de língua portuguesa podem ser assimilados àqueles dos viajantes (Vespúcio) e dos cronistas estrangeiros (Hans Staden, André Thevet, Jean de Léry, Antoine Knivet, etc) que deixaram variado testemunho da sua passagem pela nova terra. Mas os primeiros têm para nós o interesse de escrever em uma língua que será depois a do país. Nesse sentido, o seu depoimento não é para nós apenas documento, mas funcionará como elaborador e fixador de *topoi* estilísticos que objetivam alimentar as futuras letras brasileiras.

O primeiro nome que surge depois de Caminha é o de Pero Lopes de Souza (Lisboa 1501/1502–1542/1543), chegado ao Brasil logo depois do irmão Martim Afonso de Sousa, comandante de uma expedição portuguesa em 1530, e autor de um *Diário de navegação da Armada que foi ao Brasil em 1530*, também este publicado só em 1839 por Varnhagen. O *Diário* alterna a crônica de viagem com trechos descritivos do ambiente e dos costumes das populações indígenas e, sobretudo, com digressões dos fabulosos personagens brancos lançados pela aventura no novo continente: progenitores poéticos daqueles corsários (franceses) que influenciarão durante séculos as literaturas de viagens.

2. A literatura dos jesuítas

Os jesuítas chegam ao Brasil em 1549. São sete, guiados pelo Padre Manuel da Nóbrega, e acompanham Tomé de Souza, primeiro governador-geral da colônia, que fixa sua sede na capitania da Bahia e aqui constrói a capital, Salvador.

A partir do descobrimento e durante toda a primeira metade do século, a coroa portuguesa tinha concentrado suas aspirações coloniais na Índia, com seus principais objetivos voltados para a obtenção de especiarias do Oriente. Nesse período o Brasil era visto apenas como uma fonte de madeira, especialmente o pau-brasil, o *verzino* (chamado *berci* em *Milione* de Marco Polo e elogiado por Américo Vespúcio). E assim, o pau-brasil acabou emprestando seu nome ao país. Na verdade, uma ilha “Brasil” já aparecia nos mapas dos séculos XIV e XV, muito antes do descobrimento da Terra de Vera Cruz: situada a oeste da Irlanda (com a escrita Montorius no planisfério de Daltorto, 1327) ou correspondendo à Ilha Terceira dos Açores (Mapa Pizzigani, 1367: *insula de bradır*). Por seu lado, a expressão *grana de brasile* já figurava em 1198 em uma lista italiana de mercadorias citada por Muratori na Dissertação xxx das suas *Antiquitates Italicae*. De forma que parece provável que a terra produtora por antonomásia do pau-brasil herdou seu nome, assim como a ilha atlântica da Madeira tinha sido nomeada por metonímia pela madeira que cobria todo o seu território quando foi descoberta.

O pau-brasil excitava a cobiça também nos navegantes contrabandistas, sobretudo franceses, que mais tarde chegaram a estabelecer uma colônia huguenote (a “France Antarctique” de Villegaignon) na baía do Rio de Janeiro. Para deles se defenderem e consolidarem a posse da colônia, os portugueses haviam tentado em 1534 a experiência das capitanias, isto é, das capitanias hereditárias: a zona costeira, a única explorada, tinha sido subdividida em quinze feudos dos quais apenas dois, aliás, São Vicente ao sul (onde atualmente é São Paulo) e Pernambuco no Nordeste (onde logo se começou a cultivar a cana-de-açúcar), prosperaram. Não será inútil lembrar aqui o costume brasileiro de referir-se sempre ao estado em vez de sua capital, de dizer Bahia em vez de Salvador, Pernambuco em vez de Recife: costume nascido exatamente na época colonial, quando, dentro do sistema econômico do latifúndio açucareiro, a sociedade, mais do que em cidades e vilas, se distribuía em engenhos e fazendas, onde a chaminé do engenho assumia a função centralizadora desempenhada em outro tipo de sociedade pelo campanário da igreja. Como diria mais adiante um cronista religioso, o Padre Cardim, esses

engenhos eram semelhantes a outras tantas vilas, em um certo sentido autossuficientes, como ocorre em todas as sociedades agrícolas, mas tendo ademais implícita uma rudimentar componente industrial proveniente do processamento *in loco* da cana. E esses engenhos acabaram por relegar às capitais, como Salvador, Olinda e depois Recife, apenas funções administrativas e mercantis, diminuindo-lhes assim a sua importância. Somente onde, como no Rio ou em São Paulo, a cidade sobrepujará o campo é que a designação também será diferente.

Falido o sistema das capitanias hereditárias, Tomé de Souza ficou encarregado de substituí-las pela soberania do governo central: ao seu lado, os jesuítas tinham a tarefa de educar tanto indígenas quanto colonos, preparando-os para integrá-los, como fatores produtivos, no sistema econômico da mãe-pátria. O sistema econômico do país estava de fato mudando: os novos colonos trazem consigo o boi, o cavalo, a videira e o trigo. Trazem também negros de Angola e da Guiné, mais dóceis do que os habitantes do país e mais dispostos aos trabalhos agrícolas.

2.1. nóbrega

Nóbrega (1517–1570) põe logo mãos à obra. Em 1549 funda o primeiro colégio na Bahia, de onde a ação da Companhia se estenderá a Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente. Empenhados na organização em sociedade de populações de nômades e caçadores, não menos que na redenção das almas, os jesuítas não só abrem colégios, mas cumprem missões no interior e constroem igrejas: transformam-se em médicos, pedreiros, tipógrafos e gramáticos. O primeiro padre-geral não é propriamente um letrado: sua *Informação das terras do Brasil* (1551) tem sobretudo interesse etnológico e catequético. Mas as *Cartas*, isto é, as cartas que da Bahia e de Pernambuco, a partir de 1549, envia ao provincial e aos coirmãos da Companhia em Lisboa transmitiram o sabor das experiências vividas: logo traduzidas para o italiano (Veneza, 1559, 1561 e 1570), levam

para a Europa da Contrarreforma o eco de uma experiência missionária das mais aventurosas. No *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1557 ou 1558) soa talvez, em registro fiel de discursos entre pessoas do lugar, o desconforto de um espírito realista ante os resultados de uma batalha perdida. Mas também se sente um desejo de interpretação sintética, através da transposição literária, de uma realidade que a simples descrição dos fatos não pode totalmente revelar.

2.2. anchieta

Dentro da mesma linha, mas com mais candura e criatividade artística, se moverá o Padre Anchieta (1534–1597) que chegou na Bahia depois do segundo governador-geral da colônia, Duarte da Costa. José de Anchieta nasceu em Tenerife, nas Canárias, e quando chegou ao Brasil, em 1553, tinha dezenove anos. Durante seus quarenta e quatro anos de missão, desempenhou ele diversos papéis, desde educador de indígenas e colonos em São Vicente, onde também atuou como reitor do colégio local, até ser nomeado padre provincial na Bahia e, mais tarde, passar seus últimos anos na casa-mãe do Espírito Santo. Tais experiências farão dele não só o apóstolo por excelência da nova terra e cofundador de São Paulo, mas também uma personalidade literária completa, capaz de passar da prosa didática à epistolografia, da lírica religiosa ao texto parenético, do drama catequético ao ensaio historiográfico. E, sobretudo, em condições de pôr a serviço de seu programa de fé uma singular disposição para a pesquisa linguística (que é, em todos aqueles que são revestidos, de um traço deliciosamente humanista). Assim a catequese se faz não só em latim, em português ou em castelhano, como também naquela língua geral tupi-guarani que o próprio Anchieta organizará gramaticalmente e à qual será o primeiro a dar dignidade literária.

A finalidade catequética e edificante, que sempre pareceu ser a mola de toda a atividade literária de Anchieta, induziu boa parte da crítica a considerar as obras do apóstolo aquém da literatura, como se a elas

faltasse aquele caráter de autonomia e voluntariedade artística que estariam na base de toda a criação literária. O contrário, porém, é verdade. Os escritos de Anchieta nascem todos sob o signo da literatura, e suas escolhas estéticas parecem tão típicas de uma tradição e de uma escola que desacreditam tal preconceito: o de uma singularidade, se não de uma solidão artística desse jesuíta que, em meio às tarefas como as que enfrentou no Brasil, não só conseguia ter fecundos momentos de ócios literários, como até mesmo colocava sua atividade catequética a serviço da literatura, utilizando a favor da arte também uma sinceríssima vocação apostólica. Ao gramático e ao filólogo que ele é, educado no latim jesuítico, deve-se a *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (Coimbra, 1595): no contexto dos gramáticos portugueses do século XVI, os quais, como João de Barros, tinham constrangido o português dentro das rígidas estruturas da gramática latina, Anchieta fixa em esquemas gramaticais as línguas indígenas sincretizadas em língua geral. Mas para os índios e os colonos, que faziam parte da sua missão, ele compõe textos dramáticos: pequenas cenas dialogadas em língua geral, destinadas unicamente aos indígenas, cujo gosto pelos espetáculos e aptidão para a dança são sublinhados nas cartas enviadas à Europa; mas também dramas plurilíngues para um público mais vasto (soldados, colonos, marinheiros, mercadores, seminaristas) e para representações devotas nas ocorrências linguísticas, além dos espetáculos de colégio. O texto compósito (tupi, português e espanhol) destina-se aqui a substituir o drama latino que a *Ratio Studiorum* impunha na metrópole como na colônia, mas que nesta naturalmente parecia ainda mais anacrônico e deslocado.

Como primeiro trabalho dramático escrito no Brasil se costuma citar o “auto” bilíngue da *Pregação universal* que Anchieta encenou ao ar livre em Piratininga, a futura São Paulo, entre 1567 e 1570. Outros dramas são lembrados com títulos que refletem a ocasião para a qual foram compostos: *Quando no Espírito Santo se recebem umas relíquias das Onze Mil Virgens* (1584); *Na vila de Vitória* (1586); *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte e Na aldeia de Guaraparim* (1587); *Diálogo de Cristo com Pero Dias* (1593); *Na visitação de Santa Isabel* (1598).

O drama mais colorido é o assim chamado “auto” representado *Na festa de São Lourenço* (1583, trilingue: português, espanhol e nheengatu), que alguns estudiosos gostariam de atribuir a outro dramaturgo da Companhia, mas que a crítica mais recente parece ter restituído a Anchieta. A alternância dos estilos justifica aqui a aparente desconexão de um texto cuja encenação se confiava ao conúbio de todas as artes, do recitativo ao canto e à dança, mas que, no jogo barroco das antinomias, mostra também um gosto extremamente literário pela palavra. Um gosto que, se por um lado se reconecta ao experimentalismo linguístico (medieval e humanista), por outro espelha justamente aquela concepção barroca da arte que os portugueses transferiram para o Brasil.

Barrocos em sua recusa das unidades aristotélicas, os textos dramáticos de Anchieta inscrevem-se, por outro lado, no gênero do “auto” religioso, cujo paradigma foi estabelecido por Gil Vicente. E, como na obra do dramaturgo português, para aí convergem diabos e santos, anjos e personificações alegóricas, Cristo e a Virgem, soldados e mercadores, mas também índios e padres jesuítas, coletivamente empenhados numa girândola verbal de nítida influência gilvicentina. Os diabos têm nomes tupis (Saraiúva, Aimbirê, Guaixará) e surgem em cena pintados de vermelho, emplumados e tatuados, falam tupi, fumam e se embriagam, declaram-se antropófagos e assassinos, adúlteros e luteranos. As alegorias falam em espanhol e em português: tudo temperado com o saboroso latim macarrônico de Gil Vicente.

Mais do que esses textos dramáticos que constituem a sua maior glória literária, alguns críticos apreciam em Anchieta a obra em prosa: cartas informativas (famosa é a *Quam plurimarum rerum naturalium*, de 1560, já traduzida para o italiano em 1565 e portadora de importantes informações etnológicas, além de dados sobre a fauna e a flora do país); ensaios historiográficos (as biografias de seus coirmãos missionários); sermões (um, bem conhecido, sobre *Vas electionis paolino*); e depois a obra poética, aparentemente ingênua, feita para o canto coral de almas simples, e ainda marcada pela melancolia e o desengano típicos do estilo barroco. Sua poesia é plurilíngue, na qual a litania mariana se verte em quadras portuguesas e tupis:

Ó Virgem Maria
Tupã Mcy etê
Abá pe ára pora
Oicó endê gabê;

poesia espanhola, portuguesa e latina, encerrada nos metros próprios da tradição peninsular (quadras de redondilhas e oitavas de senários que glosam uma quadra tomada como lema), com penadas de realismo que conferem ao Santíssimo Sacramento o gosto de “divina fogaça”, e que de Santa Inês fazem a cordeirinha bela que assusta o diabo. Eis justamente algumas das *trovas* a Santa Inês, compostas, com aquela “formidável doçura” de que nos fala Manuel Bandeira, para chegada ao Brasil da imagem da santa:

Cordeirinha linda,
como folga o povo
porque vossa vinda
lhe dá lume novo!

Cordeirinha santa,
de Iesu querida,
vossa santa vinda
o diabo espanta.

Por isso vos canta
com prazer o povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

[...]

Vós sois, cordeirinha,
de Iesu formoso,
mas o vosso esposo
já vos fez rainha.

Também padeirinha
sois do vosso povo,
pois, com vossa vinda,
lhe dais trigo novo.

Não é d'Alentejo
este vosso trigo,
mas Jesus amigo
é vosso desejo.

Morro, porque vejo
que esse nosso povo
não anda faminto
deste trigo novo.

A menos que, como sugere um estudioso como o Padre Serafim Leite, a referência explícita ao Alentejo português seja base suficiente para atribuírmos esse texto “clássico” não a Anchieta, mas sim a um autor de origem alentejana (Manuel do Couto?).

2.3. fernão cardim e simão de vasconcelos

Além de buscar uma fixação literária do exótico, o interesse dos padres jesuítas continua sempre voltado para a ação catequética. Como pioneiros, também sentiram o estímulo para narrar aos europeus as belezas do nosso país. Eles tinham a tendência de apresentar Salvador da Bahia, Olinda de Pernambuco, Ilhéus e Rio de Janeiro como sucursais, substitutos americanos de uma Lisboa que era o centro do império português. Nesse espírito são compostos os três tratados sobre o clima e a paisagem brasileiros, bem como sobre o princípio e a origem dos índios, e a narração de uma viagem missionária do Padre Fernão Cardim (1540?–1625), conhecidos sob o abrangente título de *Tratados da terra e gente do Brasil*, e mais tarde as *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* do Padre Simão de Vasconcelos. Transplantados para o Brasil, o primeiro já em idade madura, em 1583, e o segundo quando ainda era garoto, os dois religiosos deviam ambos atingir a dignidade de padre provincial, já revestida por Anchieta e Nóbrega. Fernão Cardim, um espírito curioso em relação a pessoas e coisas, nos oferece informações interessantes sobre o ambiente. Por outro lado, Simão de Vasconcelos (1596?–1671), que foi aluno e depois professor do colégio da Bahia, deixou antes as páginas apologéticas e as dedicadas à crônica interna da Companhia (*Vida do venerável Padre José de Anchieta; Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*).

Eis como Cardim, que dos dois é o mais vivaz e expressivo, descreve, por exemplo, por volta de 1590, Pernambuco, como uma província em que o bom jesuíta observa “mais vaidade do que em Lisboa”: assim instituindo também para a literatura brasileira o *topos* literário, que no intervalo de tempo se torna usual nas literaturas hispano-americanas, da colônia “lugar de divertimento e de competição mundana”:

Tem uma formosa igreja matriz de três naves, com muitas capelas ao redor; acabada ficará uma boa obra. Tem seu vigário com dois outros clérigos, afora outros muitos que estão nas fazendas dos portugueses, que eles sustentam à sua custa, dando-lhes mesa todo o ano e 40 ou 50 mil réis de ordenado, afora outras vantagens. Tem passante de 2 mil vizinhos entre vila e termo, com muita escravaria de Guiné, que serão perto de 2 mil escravos: os índios da terra são já poucos.

A terra é toda muito chã; o serviço das fazendas é por terra e em carros; a fertilidade dos canaviais não se pode contar; tem 66 engenhos, que cada um é uma boa povoação; lavram-se alguns anos 200 mil arrobas²⁰ de açúcar, e os engenhos não podem esgotar a cana, porque em um ano se faz de vez para moer, e por esta causa a não podem vencer, pelo que moe cana de três, quatro anos; e com virem cada ano quarenta navios ou mais a Pernambuco, não podem levar todo o açúcar: é terra de muitas criações de vacas, porcos, galinhas, etc.

A gente da terra é honrada: há homens muito grossos de 40, 50 e 80 mil cruzados de seu: alguns devem muito pelas grandes perdas que têm com escravaria de Guiné, que lhe morrem muito, e pelas demasias e gastos grandes que têm em seu tratamento. Vestem-se, e as mulheres e filhos de toda a sorte de veludos, damascos e outras sedas, e nisto têm grandes excessos. As mulheres são muito senhoras, e não muito devotas, nem frequentam as missas, pregações, confissões, etc.: os homens são tão briosos que comprem ginetes de 200 e 300 cruzados, e alguns têm três, quatro cavalos de preço. São mui dados a festas. Casando uma moça honrada com um vianez, que são os principais da terra, os parentes e amigos se vestiram uns de veludo carmesim, outros de verde, e outros de damasco e outras sedas de várias cores, e os guiões e selas dos cavalos eram das mesmas sedas de que iam vestidos. Aquele dia correram touros, jogaram canas, pato, argolinha, e vieram dar vista ao colégio para os ver o padre visitador; e por esta festa se pode julgar o que farão nas mais, que são comuns e ordinárias. São sobretudo dados a banquetes, em que de ordinário andam comendo um dia dez ou doze senhores de engenhos juntos, e revezando-se desta maneira gastam quanto têm, e de ordinário bebem cada ano 50 mil cruzados de vinhos de Portugal; e alguns anos beberam 80 mil cruzados dados em rol. Enfim em Pernambuco se acha mais vaidade que em Lisboa. [...]

A vila²¹ está bem situada em lugar eminente de grande vista para o mar, e para a terra; tem boa casaria de pedra e cal, tijolo e telha. [...] Os padres leem uma lição de casos, outra de latim, e escola de ler e escrever, pregam, confessam, e com os índios, e negros de Guiné se faz muito fruto; dos portugueses são mui amados e todos lhes têm grande respeito. [...]

Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuíta, 1582–1585.

3. As grandezas do Brasil

O mesmo interesse com vistas a racionalizar cientificamente a emoção do europeu diante da realidade brasileira reúne, por outro lado, nesta fase em que a literatura colabora para a consolidação da conquista, tanto laicos quanto religiosos. Os primeiros também não escapam ao fascínio que rodeia a obra dos jesuítas. E como apologética da ação da Companhia, surge a *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576) de Pero de Magalhães Gândavo (natural de Braga, Portugal, mas de estipe flamenga — Gândavo de Gand: as datas de nascimento e de morte são desconhecidas), autor também de um *Tratado da terra do Brasil* (ca. 1570). O interesse dessa que é considerada a primeira história do país, e que segue, na concepção e na estrutura, mas sobretudo na ostentação de erudição, os modelos literários dos cronistas portugueses contemporâneos, reside no amplo espaço dedicado à descrição de plantas, frutos, animais exóticos e nas entusiastas alusões à profusão de metais e pedras preciosas que deslumbram o visitante. O estilo de Gândavo, que Camões descreveu como “claro” em *tercetos* de apresentação da *História*, é direto, embora em certos trechos seja grosseiro. Não se reconhece nele a marca de alguém que, no rastro do grande João de Barros, tinha anteriormente se envolvido na codificação de escrita e no elogio da língua portuguesa (como nas *Regras que ensinam a maneira de escrever a ortografia portuguesa com um diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua*, Lisboa, 1574). Assim, o desejo de objetividade descritiva de Gândavo o leva a informar mais do que exaltar: quer ele informar sobre todas as outras coisas.

Um brilhante enciclopedismo foi apresentado por um outro apologeta do Brasil, Gabriel Soares de Sousa (1540?–1592), que desembarcou por acaso na nova terra e aqui se estabeleceu como senhor de engenho de 1567 a 1584. Sua obra enriquecerá o conhecimento com novas observações, que tendem sobretudo a demonstrar para a metrópole a autossuficiência da nova terra (*Tratado descritivo do Brasil*, escrito antes de 1587 e, durante muito tempo, circulou anonimamente com o título *Notícias do Brasil* em cópias

manuscritas, antes de ser redescoberto no século XIX). Saem desse trabalho alguns testemunhos de costumes locais, que depois se tornaram clássicos, como este sobre os índios tupinambás:

Costumam os tupinambás, primeiro que o matador saia ao terreiro, enfeitá-lo muito bem, pintá-lo com lavores de jenipapo todo o corpo, e põem-lhe na cabeça uma carapuça de penas amarelas e um diadema, manilhas nos braços e pernas, das mesmas penas, grandes ramais de contas brancas sobraçadas, e seu rabo de penas de ema nas ancas, e uma espada de pau de ambas as mãos muito pesada, marchetada com continhas brancas de búzios, e pintada com cascas de ovos de cores, assentado tudo, em lavores ao seu modo, sobre cera, o que fica mui igualado e bem feito; e no cabo desta espada têm grandes penachos de penas de pássaros feitas em molho e dependuradas da empunhadura [...].

Tratado descritivo do Brasil em 1587.

O tratado, dividido em duas partes, a primeira contendo a descrição de todas as costas do novo país e a segunda as “grandezas” da Bahia, apresenta também bálsamos nitidamente literários: como o que abriga a história de Caramuru, o legendário português Diogo Álvares Correia, que naufragou no início do século nas praias da Bahia e foi transformado pelos índios em “filho do trovão” (ou “homem de fogo”, se não for verdadeiro o significado dado por Veríssimo de “peixe costeiro” ao nome); ou as páginas, como aquela acima referida, na qual são analisados com interesse e simpatia os costumes das principais tribos indígenas, como os tupinambás, os amoipiras e os tapuias.

Nos mesmos anos, um descendente de nobres alentejanos, doutor em filologia da Universidade de Coimbra, que ingressou em 1599 na Ordem de São Francisco com o nome de Frei Vicente do Salvador (1564–1636/1639), adotava um gênero diferente, passando da descrição corográfica e etnográfica para a história (*História do Brasil*, 1627). E, assim como os historiadores clássicos, introduzia o testemunho autóptico como subsídio e suporte da noção já fixada na escrita: contudo, sem jamais abdicar daquele tom grandiloquente e daquele estilo apologético (temperado aqui e acolá de gostosos popularismos) que lhe sugerirão a dedicatória da obra a um amigo “capaz de compor essa mesma história em versos”. De Vicente do Salvador, cuja história deverá ser publicada somente em 1889 por parte de Capistrano de Abreu, conservaram-se nas antologias algumas

páginas famosas, como aquela em que se lamenta a substituição do nome de Santa (ou Vera) Cruz com o de Brasil:

O dia que o Capitão-Mor Pedro Álvares Cabral levantou a cruz, [...] era a 3 de maio, quando se celebra a Invenção da Santa Cruz, em que Cristo Nosso Redentor morreu por nós, e por esta causa pôs nome à terra, que havia descoberto, de Santa Cruz e por este nome foi conhecida muitos anos. Porém, como o demônio com o sinal da cruz perdeu todo o domínio que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que tinha em os desta terra, trabalhou que se esquecesse o primeiro nome e lhe ficasse o de Brasil, por causa de um pau assim chamado de cor abrasada e vermelha com que tingem panos, e do qual há grande cópia entre nós. Como se fosse mais importante o nome de um lenho para tingir panos que o daquele divino pau, que deu tinta e virtude a todos os sacramentos da Igreja, e sobre que ela foi edificada e ficou tão firme e bem fundada como sabemos [...].

Em relação a Vicente do Salvador, a crítica, desde Veríssimo e Capistrano de Abreu até hoje, aponta-o como o primeiro prosador do país, com uma prosa que entende de prédica e que a experiência de um púlpito de periferia alivia coloquialmente as fachadas barrocas.

Ao lado do prosador, temos o primeiro poeta: o hebreu convertido português Bento Teixeira (1560/61–1600), chegado ao Brasil em tenra idade com a família, que se estabelece na capitania do Espírito Santo. Educado pelos jesuítas, primeiro no Rio de Janeiro e depois na Bahia, torna-se mais tarde protagonista de um delito passionai (o assassinato de sua esposa), do qual busca redimir-se, em Pernambuco, tomando o hábito beneditino. Na literatura, Bento Teixeira realiza o sonho de Vicente do Salvador, pondo em versos a história do Brasil. Composta em soantes oitavas camonianas, sua *Prosopopeia* que, pela boca de Proteu, coroa Jorge de Albuquerque Coelho com o louro trançado por Camões para Vasco da Gama. Vale ela, no entanto, apenas como documento histórico, pertencendo mais às obras dos cronistas do que ao escritos dos primeiros poetas do Brasil. Jorge de Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, a que Teixeira dirige suas gentis adulações, é também o protagonista de outra composição, de cunho banal e memorial, publicada anonimamente em 1601, em Lisboa, juntamente com a *Prosopopeia*, tendo sido, por isso, durante muito tempo, atribuída a Bento Teixeira: a narrativa de um assalto de corsários e do subsequente naufrágio sofrido pela nau *Santo Antônio*, que era comandada por Albuquerque. Um exame mais aprofundado, porém, evidencia o fato de que foi composta nos modos próprios de

um gênero literário português, da “história trágico-marítima” e com influências folclóricas, como o romance da *Nau Catarineta*, retirando assim a Teixeira a autoria do *Naufrágio* e atribuindo-a a outro autor: primeiramente a Afonso Luís, piloto do navio naufragado, coadjuvado literariamente por Antônio de Castro, e agora, recentemente, ao próprio Jorge de Albuquerque. O problema, porém, permanece em aberto.

Quanto à *Prosopopeia*, cuja autoria por parte de Bento Teixeira está fora de discussão, ela surge como primeiro texto poético composto no Brasil por um autor brasileiro, pelo menos de adoção, sendo inclusive considerada por alguns como a precursora da literatura barroca do país. Por outro lado, essa obra se insere, mesmo que com significativos e singulares toques “brasileiros”, na série dos poemas épicos e fantásticos compostos com a nítida intenção de estabelecer uma identidade independente durante o período de sessenta anos (1580–1640) da dominação filipina sobre Portugal. No entanto, este poema e seu presunçoso lastro mitológico ajudam a divulgar a nova realidade brasileira através de obras de diferentes objetivos e níveis. Entre eles estão os *Diálogos das grandezas do Brasil*, composta em 1618 por um outro hebreu convertido, Ambrósio Fernandes Brandão (1555, Portugal, falecido depois de 1618), que também se estabeleceu no Brasil por volta de 1583, como coletor de impostos sobre a fabricação do açúcar. Nessa inteligente análise da nova sociedade colonial, discutida em cada uma de suas componentes locais, onde Brandão, transparente marca do autor, se opõe a Alviano na exaltação da colônia, e enaltece as coisas da Europa, a tradição literária do diálogo apologético já havia se consolidado em um exato filão estilístico que assinalará através dos séculos a literatura brasileira. E será o gênero da “louvação” que, do título de um livro famoso, escrito para comemorar o quarto centenário do descobrimento das terras onde se “poderá produzir tudo” (*Por que me ufano do meu país*, de Afonso Celso, 1900), mais tarde tomará, com valor retroativo, o nome de “ufanismo”.

O ufanismo, contudo, pode ser perigoso: no sentido de encorajar cobiças estrangeiras na nova terra. Por isso, quando em 1711, em Lisboa, um jesuíta de origem italiana, Giovannantonio Andreoni

(1650–após 1716?), aporuguesado para João Antônio Andreoni, da cidade de Lucca, publica sob o pseudônimo de André João Antonil (onde o *l* de Antonil indica a sua cidade natal) a sua *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*, a obra será imediatamente apreendida por ordem régia. A coroa considerou internacionalmente contraproducente a divulgação de notícias tão exatas sobre a riqueza de sua colônia: do açúcar ao tabaco, dos minerais às pastagens e daqui ao gado e ao couro. Tanto mais que o mesmo autor, um moralista, que dava conselhos desde questões relacionadas ao governo da família e dos escravos até a maneira de receber hóspedes, “tanto religiosos como seculares”, parecia preocupado com os danos causados ao “Brasil pela cupidez que sobreviera ao descobrimento do ouro nas minas”. E eis que se insere no estilo brasileiro um novo elemento: o “disfarce”, contraponto expressivo da “louvação”, ao qual bem depressa se unirá o autodescrédito, o sorriso de si mesmo, por conivência, por medo, por real complexo de inferioridade.

Quanto à literatura dos descobrimentos, quer nasça como descrição do novo “paraíso na terra” ou como pesquisa curiosa de diferentes modos de viver por parte de um europeu doente de civilização, ou como desejo de um europeu portador do Verbo de tornar semelhantes seus os “selvagens” transoceânicos, será ela o paradigma constante de toda futura ação literária “brasileira”. E é aqui, na contínua reinterpretação de um mesmo mito, onde as figuras assumem, de vez em quando, diversas funções, como o índio herói dos românticos ou índio anti-herói dos modernistas. Essa análise deve considerar os temas não só em termos grosseiros, mas em termos psicanalíticos de autoexaltação ou de autodepreciação, que contribuem para as origens e o desenvolvimento daquilo que chamamos de “estilo” brasileiro. Dizer que estes textos não são brasileiros, mas portugueses, ou europeus, equivaleria a não poder mais entender o modernista Oswald de Andrade quando, em 1925, irá repropor Pero Vaz de Caminha:

As meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
com cabelos mui pretos pelas espáduas
e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

que de nós muito bem olharmos
não tínhamos nenhuma vergonha.

Ou quando o mesmo Oswald irá “refazer” ironicamente Gândavo ou
Frei Vicente do Salvador:

Hospedagem

Por que a mesma terra he tal
e tam favorável aos que a vam buscar
que a todos agasalha e convida.

Bibliografia

Sobre a “literatura colonial” em geral, além das seções dentro das histórias literárias citadas na “Bibliografia geral” no final deste volume, existem alguns estudos fundamentais:

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RUBENS BORBA DE MORAES, *Bibliographia brasiliana. A Bibliographical Essay on Rare Books about Brazil Published from 1504 to 1900 and Works of Brazilian Authors Published Abroad before the Independence of Brazil in 1822*. Amsterdam–Rio de Janeiro, 1958, 2 vol. (obra clássica); Id., *Bibliographia brasiliana. Rare Books about Brazil Published from 1504 to 1900 and Works by Brazilian Authors of the Colonial Period*. Los Angeles, CA: UCLA, 1983, ed. revista e atualizada, promovida por José Mindlin; Id., *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo, 1969.

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

FRANCISCO ADOLFO DE VARNHAGEN, *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro, 1854–1857. Ver a 6ª ed., e a 5ª edição integral, São Paulo, 1956, 5 vol. (Os dois primeiros volumes são especialmente interessantes; o primeiro, até 1583, contém uma descrição do país e estudos sobre os indígenas, as formas de colonização e o problema dos escravos negros; o segundo é sobre Gândavo, Gabriel Soares, Cardim, etc.); JOÃO CAPISTRANO DE ABREU, *Capítulos da história colonial (1500–1800)*. Rio de Janeiro, 1907. Ver a 4ª ed., aos cuidados de José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro, 1954; NELSON WERNECK SODRÉ, *Formação histórica do Brasil*. São Paulo, 1962. Ver a 5ª ed., São Paulo, 1968.

SOCIOLOGIA, ECONOMIA E HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, 1936 (5ª ed. revista, Rio de Janeiro, 1969); Id., *A época colonial*, na coleção *História geral da civilização brasileira*, vol. I. São Paulo, 1960, 2 vol.; ALMIR DE ANDRADE, *Formação da sociologia brasileira*, vol. I: *Os primeiros estudos sociais no Brasil (sécs. XVI, XVII XVIII)*. Rio de Janeiro, 1941; CAIO PRADO JR., *Formação do Brasil contemporâneo — Colônia*. São Paulo, 1942 (1970); CELSO FURTADO, *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959. Ver a ed. de Brasília, 1963, com introdução de Francisco Iglésias.

MOTIVOS EDÊNICOS. O NOME DO BRASIL

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959. Ed. moderna: São Paulo, 1985; C. R. BOXER, *The Golden Age of Brazil. Growing Pains of a Colonial Society*. Berkeley-Los Angeles, CA, 1962 (trad. brasileira: *A idade de ouro do Brasil*. São Paulo, 1964); LAURA SITRAN GASPARRINI, “Isola Brasil, nella cartografia”, in *Novamente ritrovato. Il Brasile in Italia (1500–1995)*. Roma: Presidência do Conselho de Ministros, 1995, pp. 42–49.

LITERATURA

Além dos capítulos fundamentais de ROMERO, *História*, vol. II, e VERÍSSIMO, *História*, ver também:

EDUARDO PERIÉ, *A literatura brasileira nos tempos coloniais (séculos XVI–XIX)*. Buenos Aires, 1885; MANUEL DE OLIVEIRA LIMA, *Aspectos da literatura colonial brasileira*. Leipzig, 1896 (reed.: Rio de Janeiro, 1984); ARTUR MOTA, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1930, 2 vol.; SÉRGIO T. MACEDO, *Literatura do Brasil colonial*. Rio de Janeiro, 1939; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, “Literatura colonial brasileira”, in *Mar de Sargãos*. São Paulo, 1944. E, sobretudo: CASTELLO, *Era colonial*; ANTONIO CANDIDO, “Letras e ideias no Brasil colonial”, in Sérgio Buarque de Holanda (ed.), *História geral da civilização brasileira*. São Paulo, 1960, 1/2, liv. III.

COLETÂNEAS DE TEXTOS

Além das edições citadas abaixo para cada autor único, existem boas coleções antológicas dos autores dos primeiros séculos: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro, 1952–1953, 2 vol.; ANTÔNIO SOARES AMORA, *Era luso-brasileira* (vol. 1 de *Panorama da poesia brasileira*). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959; ANTONIO CANDIDO e J. ADERBALDO CASTELLO, *Das origens ao romantismo* (vol. 1 de *Presença da literatura brasileira*). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968; WALMIR AYALA, *Antologia dos poetas brasileiros do período colonial*. Rio de Janeiro, 1966; VITORINO NEMÉSIO, seu ensaio de

grande inteligência crítica que abre a *Pequena antologia da poesia brasileira nos séculos XVI e XVII*. Coimbra, 1944.

SOBRE AUTORES INDIVIDUAIS

CAMINHA, PERO VAZ DE (Porto, Portugal, ca. 1450 — Índia, 1501). Nomeado “Mestre da Balança e Moeda” do Porto no dia 8 de março de 1476; confirmado aos 9 de maio de 1496; escolhido aos 29 de novembro de 1497 como cronista das cortes em 20 de janeiro de 1498. Na armada de Cabral, em 1500.

Textos: Da *Carta do achamento* (1º de maio de 1500), que obteve sua primeira impressão somente em 1817, na *Corografia brasílica* de Aires de Casal, editada por JAIME CORTESÃO, ver *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro, 1943; reedição em Lisboa, 1968, nas *Obras completas de J. Cortesão*, da Portugália; edição com estudo crítico de J. F. DE ALMEIDA PRADO, e texto e glossário de MARIA BEATRIZ NIZZA DA SILVA na coleção *Nossos clássicos*, nº 87. Rio de Janeiro: Agir, 1965; edição fototípica e leitura diplomática em SÍLVIO BATISTA PEREIRA (ed.), *Vocabulário da carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro, 1965 (*Dicionário da língua portuguesa. Textos e vocabulários*, III); edição modernizada com prefácio, glossário, bibliografia, LEONARDO ARROYO (ed.), *A carta de Pero Vaz de Caminha*, 1963; nova edição, com um *Ensaio de Informação metodológico*. São Paulo, 1971; edição modernizada com prefácio editado por RUBEM BRAGA e desenhos de CARYBÉ, com o título *Carta a el-rey Dom Manuel*. Rio de Janeiro, 1968; edição modernizada com o título “Carta de achamento do Brasil por Pero Vaz de Caminha”, in *Os sete únicos documentos de 1500 conservados em Lisboa referentes à viagem de Pedro Álvares Cabral*, VI. Lisboa, 1968; edição com introdução, atualização e notas, SÍLVIO CASTRO (ed.). Porto Alegre, 1985.

Estudos: Além da introdução de JAIME CORTESÃO à *Corografia Brasílica*, op. cit., e nas páginas do mesmo em sua *História da colonização portuguesa no Brasil*, vol. II, pp. 75–79, ver também: A. J. DINIS DIAS, “A família de Pero Vaz de Caminha”, in *Actas do Congresso Internacional de História dos Descobrimentos*. Lisboa, 1961; e, para a ideologia, MARGARIDA BARRADAS DE CARVALHO, “Vidéologie religieuse dans la Carta de Pero Vaz de Caminha”, in *Bulletin des Etudes Portugaises*. Lisboa, 1959–1960, nova série, XXI, pp. 21–29. Antecedentes: FRANCISCO MARQUES DE SOUSA VITERBO, *Pero Vaz de Caminha e a primeira narrativa do descobrimento do Brasil*, 1902; JOÃO RIBEIRO, *A carta de Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro, 1910; CAPISTRANO DE ABREU, “Vaz de Caminha e a sua carta”, in RIHGB, 1908, parte II, pp. 107–122; MANUEL DE SOUSA PINTO, *Pero Vaz de Caminha e a carta do achamento do Brasil*. Lisboa, 1934; VALÉRIA BERTOLUCCI, seu estudo estilístico “Uno spettacolo per il Re: l’infanzia di Adamo nella ‘Carta’ di Pero Vaz de Caminha”, in *Quaderni portoghesi*, 1978, nº 4, pp. 41–81, depois em seu livro *Morfologia del testo medievale*. Bolonha, 1989, pp. 243–264.

SOUSA, PERO LOPES DE (Portugal, c. 1501– c. 1542. Esteve no Brasil entre 1530 e 1532).

Textos: Do *Diário da navegação da Armada que foi à terra do Brasil em 1530 sob a capitania-mor de Martim Afonso de Sousa, escrito por seu irmão* (1530–1532), ver a edição em 2 volumes, editada por EUGÊNIO DE CASTRO e prefaciada por Capistrano de Abreu, pela Edição Comissão Brasileira Centenários Portugueses de 1940, Rio de Janeiro (a primeira edição data de 1839; a edição crítica de E. de Castro, 1927).

Estudos: JOAQUIM MANUEL DE MACEDO, *Ano biográfico brasileiro*, III. Rio de Janeiro, 1876, p. 177; INOCÊNCIO FRANCISCO DA SILVA, *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa, 1858, vol. VI, p. 426; JORDÃO DE FREITAS, “A expedição de Martim Afonso de Sousa”, in *História da colonização portuguesa*, vol. III, Porto, 1924; CAPISTRANO DE ABREU, *Ensaio e estudos*, série II. Rio de Janeiro, 1932.

A LITERATURA DOS JESUÍTAS

Sobre os jesuítas no Brasil, é fundamental a obra de SERAFIM LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa–Rio de Janeiro, 1938–1950, 10 vol., que reúne resultados de estudos anteriores.

Entre as principais fontes estão as cartas do Brasil e os relatórios aos seus superiores dos irmãos da Companhia, para os quais ver *Cartas jesuíticas*, Academia Brasileira de Letras (ed.). Rio de Janeiro, 1931–1933; e SERAFIM LEITE, *Novas cartas jesuíticas*. São Paulo, 1940.

Sobre o teatro dos jesuítas, além das informações contidas nas obras acima citadas, e nas indicadas para os autores individuais, ver: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, “Teatro jesuítico”, in *Diário Carioca*, 23 de setembro e 7 de outubro de 1951.

NÓBREGA, MANUEL DA (Portugal, 1517 – Rio de Janeiro, 1570).

Textos: Das *Cartas do Brasil* (1549–1560), publicações da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1931; das *Cartas avulsas* (1550–1568), Rio de Janeiro, 1931; além disso: *Cartas do Brasil e mais escritos do Padre Manuel da Nóbrega* (obras completas), com introdução de Serafim Leite, Coimbra, 1955. Para a informação das terras do Brasil (1551), ver a edição da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1844, VI, p. 49. Do *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1557 ou 1558), ed. com *Preliminares e anotações históricas e críticas*, org. de Serafim Leite, Lisboa, 1954.

Estudos: Além das introduções aos volumes citados, ver na *História* citada de S. LEITE, 1949, IX, pp. 3–14 e 413–433. Para a biografia, ver: SERAFIM LEITE, *Breve itinerário para uma biografia do Pe. Manuel da Nóbrega*. Lisboa–Rio de Janeiro, 1955; Id., *Novas páginas de história do Brasil*. São Paulo, 1965, ed. completa, pp. 3–132. Para avaliação literária, ver o parágrafo sobre Nóbrega em COUTINHO, vol. I, pp. 210 ss.; além disso: J. CAPISTRANO DE ABREU, *Ensaio e estudos*, II. Rio de Janeiro, 1932; e MECENAS DOURADO, *A conversão do gentio*. Rio de Janeiro, 1950.

ANCHIETA, JOSÉ DE (La Laguna de Tenerife, Canárias, 7 de abril de 1534 – Reritiba, hoje Anchieta, ES, 9 de junho de 1597).

Textos: *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, Coimbra, 1593; ed. moderna, Rio de Janeiro, 1933. Poesia: para *De Beata Virgine Dei Matre Mariae*, 1563, ver ed. moderna por A. Cardoso, Rio de Janeiro, 1940; para as *Poesias*, ver Maria de Lourdes de Paula Martins (ed.), São Paulo, 1954; das *Poesias in portughese*, ver Eduardo Portela (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 36, Rio de Janeiro: Editora Agir, 1959; cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, in *Cartas jesuíticas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1933, vol. III; outras cartas em Serafim Leite (ed.), *Novas cartas jesuíticas*. São Paulo, 1940; sobre os

textos de teatro, M. de L. de Paula Martins (ed.), *Auto representado na Festa de São Lourenço, Na Vila de Vitória e Na visitação de Santa Isabel*. São Paulo, 1950.

Estudos: Para biografia: além das notícias relatadas por Serafim Leite na já citada *História da Companhia de Jesus*, ver também: CAPISTRANO DE ABREU, *Ensaio e estudos*, III. Rio de Janeiro, 1932; QUIRÍCIO CAXA, *Vida e morte do Padre José de Anchieta*. São Paulo, s.d.; AGUSTÍN MILLARES CARLOS, *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias*. Madri, 1932; F. OGARA, “L’Apostolo del Brasile, venerabile Padre Giuseppe, s.j.”, in *La Civiltà Cattolica*, 1934, LXXXV, I, pp. 352 ss.; Id., “Más datos sobre el Apóstol del Brasil”, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madri, 1950, vol. 1, pp. 489–494; JORGE DE LIMA, *Anchieta*. Rio de Janeiro, 1934; VITORINO NEMÉSIO, *O campo de S. Paulo*. Lisboa, 1954, pp. 332 ss.; L. A. DE AZEVEDO FILHO, *A Poética de Anchieta*. Rio de Janeiro, 1962; Id., *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro, 1966; O. RIBEIRO NETO, “Heroísmo e poesia de Anchieta”, in *Cinco capítulos das letras brasileiras*. São Paulo, 1962, pp. 5–26; SEGISMUNDO SPINA, “Anchieta”, in *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo, 1964, pp. 133–164; AFRÂNIO COUTINHO, *A tradição afortunada*, 1970; ÁLVARO AMARAL, *O Padre José de Anchieta e a fundação de São Paulo*, 1971; H. A. VIOTTI, *Anchieta, o apóstolo do Brasil*, 1980; AFRÂNIO COUTINHO, *O processo de descolonização literária*, 1983; A. DAGMAR CHAVES, *Dados anchietanos*, 1983; LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *A obra de Anchieta e a literatura novilatina em Portugal*. Rio de Janeiro, 1985; BOSI, “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, in *Dialética*, pp. 64–93; MELO MORAIS FILHO, “O teatro de Anchieta”, in *Arquivo do Distrito Federal (Rio de Janeiro)*, janeiro de 1897; CL.-H. FRÈCHES, “Le théâtre du Père Anchieta. Contenu et structures”, in *Annali Istituto Orientale di Napoli*, 1961, vol. III, nº 1, pp. 47–48; JOEL PONTES, *Teatro de Anchieta*, Rio de Janeiro, 1978.

CARDIM, FERNÃO (Viana de Alvito, Portugal, 1540? – Espírito Santo [hoje Abrantes], BA, 1625).

Textos: Os tratados *Do clima e da terra do Brasil, Do princípio e origem dos índios do Brasil*, identificados por Capistrano de Abreu, e a *Narrativa epistolar duma viagem em missão jesuítica...* (ou *Informação da missão do Padre Cristóvão de Gouveia às partes do Brasil*), 1583, por Varnhagen (ed.), Lisboa, 1847, foram publicados sob o título global, proposto em 1925 por Afrânio Peixoto, de *Tratados da terra e gente do Brasil* (tradução do título inglês *A Treatise of Brazil Written by a Portugall Who had Long Lived There*, com o qual foram posteriormente publicados por Samuel Purchas em *Hakluytus Postumous of his Pilgrims*, Londres, 1625, pp. 1289–1320), com introdução e notas de B. Caetano, J. Capistrano de Abreu e R. Garcia, Rio de Janeiro, 1925. Ver a 2ª edição: Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1939 (com bibliografia de R. Garcia).

Estudos: RODOLFO GARCIA, introdução à edição citada; JOSÉ HONÓRIO RODRIGUES, *Teoria da história do Brasil*, 1969, vol. III, pp. 549–552.

VASCONCELOS, SIMÃO DE (Porto, Portugal, ca. 1596 – Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1671).

Textos: *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro, 1943, 2 vol., (1ª ed., Lisboa, 1672); *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro, 1864–1867, 2 vol., (1ª ed., Lisboa, 1663); *Vida do Pe. João d’Almeida*. Lisboa, 1658.

Estudos: SERAFIM LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro, 1949, vol. IX; FERNANDO SALES, *Memórias de Ilhéus*. São Paulo, 1980.

SOUSA, GABRIEL SOARES DE (Lisboa? Ribatejo? ca. 1540 – Santa Isabel de Paraguaçu, BA, 1591).

Textos: *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, Francisco Adolfo Varnhagen (ed.), 1851. Uma edição moderna: *Coleção brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, vol. CXVII, com uma 4ª ed., São Paulo, 1971; *Notícia do Brasil*, com introdução, comentário e notas de Pirajá Silva. São Paulo: Ed. Martins, s.d., 2 vol.

Estudos: A identificação e avaliação de G. SOARES DE SOUSA deve-se a Francisco Adolfo de Varnhagen, *História geral do Brasil*, 1851, vol. I (na 6ª ed., 5ª ed. completa. São Paulo, 1956, vol. I, p. 28 e passim).

GÂNDAVO, PERO DE MAGALHÃES DE (Braga, Portugal, ? – ?, século XVI).

Textos: *Tratado da terra do Brasil no qual se contém a informação das cousas que há nestas partes* (ca. 1570). Lisboa, 1826; *Regras que ensinam a maneira de escrever a ortografia portuguesa com um diálogo que adiante se segue em defesa da mesma língua*. Lisboa, 1574 (reimpressões em 1590 e 1592); *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576), Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924; ed. moderna do *Tratado* e de *História*. Rio de Janeiro, 1934 e Belo Horizonte, 1984; ed. moderna do *Tratado*, E. Pereira Filho (ed.). Rio de Janeiro, 1965 (com reprodução fac-símile do ms 2026 do Museu Britânico e bibliografia).

Estudos: CAPISTRANO DE ABREU, *Ensaio e estudos*. Rio de Janeiro, 1932, vol. II; E. PEREIRA FILHO, “As duas versões do *Tratado* de Pero de Magalhães Gândavo”, in *RdL*, nº 2–22 (março–junho de 1961), pp. 83–107 (com bibliografia); Id., introdução à edição citada de 1965; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *La questione della lingua in Portogallo*, introdução à edição crítica de *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, de João de Barros, Modena, 1959, pp. 33–36 (sobre as *Regras* e o *Diálogo*); EMANUEL PEREIRA FILHO, “A primeira crônica do Brasil”, in *Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, 1963, pp. 291–315.

SALVADOR, FREI VICENTE DO (no século, Vicente Rodrigues Palha: Matoim, BA, ca. 1564 – Bahia, entre 1636 e 1639).

Textos: *História do Brasil 1500–1627*, Capistrano de Abreu (ed.). Bahia, 1627; Rio de Janeiro–São Paulo, 1918; com notas de R. Garcia, São Paulo, s.d.; 3ª ed., São Paulo, 1931; 5ª edição comemorativa do centenário, São Paulo, 1965 (com uma bibliografia sobre obras inéditas); a edição mais acessível, Itatiaia, 1982. Perdeu-se a *Crônica da custódia do Brasil*, da qual se sabe que fora terminada em 1614.

Estudos: Além da “Nota preliminar” de Capistrano de Abreu (1918), incluída na 5ª edição citada, pp. 29–40, ver: FR. A. DE STA. MARIA JABOATÃO, *Catálogo genealógico das principais famílias...*, in *RIHGB*, 1889, t. III, parte I; PEDRO CALMON, *História da literatura baiana*. Rio de Janeiro, 1949; FREI ADRIANO HYPÓLITO, O.F.M., *Frei Vicente do Salvador e sua Crônica da custódia do Brasil*. Recife, 1957; FREI VENÂNCIO WILLEKE, O.F.M., “Frei Vicente do Salvador, O.F.M.”, in *Revista de História*. São Paulo, 1963, nº 54, pp. 295–307. Referências a Vicente do Salvador em todas as histórias dos franciscanos e capuchinhos no Brasil.

TEIXEIRA, BENTO (biografia controversa: nascido em Porto, Portugal, em 1560 ou 1561, chegou com a família ao Brasil em 1567. Em 1594, é considerado como “cristão-novo” pela Inquisição

de Olinda e enviado para ser julgado em Portugal. Em 1599, ele foi submetido a um “auto de fé” de penitência e condenado à prisão perpétua. Ele morreu em 1600).

Textos: Antônio Alvares, *Prosopopeia*. Lisboa, 1601; Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1923 (edição moderna), com prefácio de A. Peixoto; Fernando de Oliveira Mota (ed.). Recife, 1969; Celso Cunha e Carlos Duval (eds.). Rio de Janeiro, 1972.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1910; ARTUR MOTA, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1930, vol. I, pp. 367–375; OTONIEL MOTA, “Bento Teixeira e a *Prosopopeia*”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, 1937, vol. I, nº 1; J. GALANTE DE SOUSA, “Bento Teixeira e a *Prosopopeia*”, in *RdL*, março de 1957, vol. III, nº 5, pp. 55–68; RUBENS BORBA DE MORAES, “Muitas perguntas e poucas respostas sobre o autor da *Prosopopeia*”, in *Comentário*. Rio de Janeiro, 1964, vol. V, nº 1, pp. 78–88; ANTÔNIO SOARES AMORA, “A *Prosopopeia* de Bento Teixeira”, in *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo, 1966, pp. 25–31; J. A. GONÇALVES DE MELO, prefácio à edição de Recife, 1969; J. GALANTE DE SOUSA, *Em torno do poeta Bento Teixeira*. São Paulo, 1972; Id., *Machado de Assis e outros estudos*, 1979.

DO NAUFRÁGIO:

Textos: *Naufrágio que passou Jorge d’Albuquerque Coelho, Capitão & Governador de Paranambuco*, e *Prosopopeia* de Bento Teixeira. Lisboa, 1601 (um exemplar pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 2ª ed.), incluso em Bernardo Gomes de Brito, *História trágico-marítima* (1735–1736). Lisboa, 1636, vol. II, pp. 1–59. Edição moderna in RIHGB, 30 trimestre de 1950, t. XIII, pp. 278–314; fac-símile da 1ª ed. in *Revista Filológica*. Rio de Janeiro, 1955, nº 2–5.

Estudos: “Cândido Jucá Filho”, in Coutinho, I; Id., “*Quem seja o autor do Naufrágio*”, in *RdL*, nº 7 (setembro, 1957), pp. 83–88.

BRANDÃO, AMBRÓSIO FERNANDES (“Cristão-novo” português. Fim do século XVI e início do XVII. No Brasil desde 1583, até pelo menos o final de 1618).

Textos: *Diálogos das grandezas do Brasil*, escrito no Brasil em 1618, atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão por Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930; 2ª ed., Rio de Janeiro, 1943; 2ª ed. integral segundo o apócrifo de Leida, por José Antônio Gonçalves de Melo. Recife, 1966.

Estudos: CAPISTRANO DE ABREU e JAIME CORTESÃO, introdução à 1ª e à 2ª ed. cit., respectivamente; WILSON MARTINS, “Visões do mundo”, in SLESP, 9 de março de 1968; JOSÉ HONÓRIO RODRIGUES, *Teoria da história do Brasil*, 1969, 3ª ed.

ANTONIL, André João (pseudônimo de Giovannantonio [João Antônio] Andreoni: Lucca, 1650 – Salvador, BA, 13 de março de 1716).

Textos: *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. Lisboa, 1711, 1ª ed.; 2ª ed., Lisboa, 1837, por Junius Villeneuve; edição moderna, São Paulo, 1923, por Afonso de Escragnoille Taunay; com introdução e vocabulário de Alice P. Canabrava, São Paulo, 1967 (texto

da edição de 1711; ver revisão por Wilson Martins, “Visões do mundo”, in SLESP, 9 de março de 1968).

Estudos: CAPISTRANO DE ABREU, prólogo às *Informações e fragmentos de José Anchieta*. Rio de Janeiro, 1886; AFONSO DE ESCRAGNOLLE TAUNAY, introdução à edição de 1923; ANDRÉE MANSUY, “Sur la destruction de l’édition princeps de Cultura e opulência do Brasil”, in *Bulletin des Etudes portugaises*. Lisboa, 1966, nova série, XXVII, pp. 119–136.

CAPÍTULO III: O BARROCO BRASILEIRO

*E na desigual ordem
consiste a fermosura na desordem.*
— Botelho de Oliveira, *A Ilha da Maré*, 1705.

1. Do barroco do açúcar ao barroco do ouro

Na paisagem desigual e anticlássica da nova terra, com suas matas, seus sertões, seus rios aventureiros e suas montanhas, o barroco jesuítico e depois o rococó de Minas Gerais se apresentam com uma lógica formal precisa. Recife, Olinda, Salvador e, nas montanhas do Centro-Sul, Ouro Preto, Sabará, Congonhas e São João del-Rei, trazem nas fachadas brancas, nos interiores dourados, nas volutas barrocas das centenas de igrejas, nas estonteantes estátuas de santos e profetas que um escultor, mesmo maneta e doente de lepra (o Aleijadinho), alinhava em desfile nas paragens absurdas, hoje abertas a lugar nenhum, os sinais de um estilo do qual todas as manifestações do país (tanto literária quanto musical e arquitetônica) ficarão para sempre marcadas.

Existe, todavia, um barroco do Nordeste e um barroco do Sul, diferentes não apenas em termos de estilo, mas também cronologicamente. O Nordeste (e o critério aqui é mais estilístico que geográfico na medida em que, na civilização do Nordeste, se inclui programaticamente a Bahia, que geograficamente faz parte do Leste e não do Norte) é o litoral das plantações onde a cana-de-açúcar, importada dos Açores nos primeiros anos da colônia, criava, tanto na Bahia como em Pernambuco, uma nova paisagem, caracterizada pelo latifúndio, pela escravidão, e sobretudo pela produção de açúcar. É o açúcar que alimenta o tráfico negreiro, que une a casa do senhor com a habitação do escravo, não mais em torno de uma igreja de vila, mas de um engenho que afoga todo desejo libertário na embriaguez da cachaça, a aguardente de cana.

A civilização do açúcar caracteriza os dois primeiros séculos da colônia; após o século XVII do açúcar sucederá o XVIII, SÉCULO DO OURO, e por fim o XIX, século do café. Essa é, sem dúvida, uma estilização emblemática na qual, todavia, sociólogos como Roger Bastide ou Gilberto Freyre souberam sintetizar as fases econômicas.

No aspecto artístico, o barroco do açúcar (para não sair da metáfora) é diferente do barroco do ouro. As igrejas da Bahia, os bairros de Recife, de São Luís ou de Alcântara no Maranhão repetem, no plano externo, os esquemas do barroco português: com maior simplicidade talvez, visto os arquitetos serem aqui os engenheiros militares ou os próprios padres jesuítas ou beneditinos, os quais limitam-se a reproduzir modelos europeus. Na parte interna, todavia, a exuberância de uma decoração na qual o ouro surge como primeiro elemento fascina e surpreende. Anota Roger Bastide:

O barroco brasileiro não é intransigente. Muito “portuguesamente”, sabe adaptar-se à civilização do açúcar, tal como a cana dos Açores adaptou-se à terra negra, ou como o africano adaptou-se ao novo clima, gradualmente.

Brésil. Terre des contrastes, 1960.

E é justamente essa “adaptabilidade” à nova paisagem, natural e humana, que cerca, mesmo a nível de criação literária, a originalidade do estilo brasileiro.

2. Os poetas

Quanto ao barroco, o fato de nascer sob a sua influência marcará para sempre a literatura do Brasil. Mesmo porque, como foi dito, a estética barroca adapta-se perfeitamente a um país que cria a própria fisionomia e a própria cultura por meio da oposição e do encontro de contrários, resultado da mestiçagem.

Nesse sentido, também a literatura dos descobrimentos, com o seu tom grandiloquente, é literatura barroca. O mesmo se aplica à literatura dos jesuítas, não somente por sua temática contrarreformista e sua concepção trágica da vida e do pecado, mas também por sua forma, na qual o plurilinguismo, reflexo da real condição humana local, é ao mesmo tempo o sinal e o estilo de uma época.

Na poesia, os limites do barroco brasileiro costumam ser fixados em 1601, ano da publicação da *Prosopopeia* de Bento Teixeira, e em 1768, data em que vieram à luz as *Obras poéticas* de Cláudio Manuel da Costa com que a Arcádia faz seu ingresso oficial na cultura da colônia. Por mais de um século e meio, o Brasil, excluído de todo comércio com os outros países, reelabora em poesia as fórmulas que chegam da mãe-pátria. O trâmite é constituído sobretudo pelos filhos da aristocracia e da grande burguesia colonial enviados para se doutorarem em direito na Universidade de Coimbra. Os paradigmas tornam-se, portanto, para as letras portuguesas, Camões, e, antes dele, os poetas do *Cancioneiro geral*, bem como Jorge Ferreira de Vasconcelos da *Eufrosina*; para as letras castelhanas, Góngora e Quevedo; um ou outro, mais culto, também menciona Marino.

Cultismo e conceptismo permeiam toda a manifestação poética da colônia. Mas no início, e contrariamente ao que pensava Sílvio Romero, que tentou reunir os poetas da Bahia colonial em uma “escola”, esses fenômenos eram esporádicos e absolutamente independentes. As principais vozes poéticas do barroco brasileiro, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira e Itaparica, não têm outra relação entre si senão o fato de residirem todos em Salvador, capital da

colônia. E nessa mesma capital será fundada, em 1724, a primeira daquelas academias que darão uma unidade de grupo à estética barroca.

Embora não haja relações diretas entre si, esses cultistas e conceptistas brasileiros (se ainda hoje é possível tal distinção) revelam, contudo, em cada texto uma estrita adesão aos modelos europeus. Como queria Gracián, cujo tratado *Agudeza y arte de ingenio* também será considerado no Brasil “bíblia do cultismo”, escrevem para uma *élite* de interlocutores cultos e inteligentes. E, de longe, fazem coro à fortuna portuguesa de Góngora (três edições vindas a lume no século XVII, em Portugal: 1646, 1647, 1667). Portanto, quando em 1654 o capitão português Antônio de Fonseca Soares (o futuro Frei Antônio das Chagas, poeta e prosador de primeira grandeza no século XVII lusitano) chega à Bahia, encontra uma plêiade de poetas gongoristas, entre os quais o medíocre, porém social e culturalmente ativo, Bernardo Vieira Ravasco, irmão do grande Antônio Vieira.

O gosto cultista na poesia barroca da colônia revela-se sobretudo a nível da linguagem com metáforas *polissêmicas* (*neve*: “pele branca”, “pluma branca de passarinho”; *cristal*: “pele branca”, etc.; *diamantes*: “dentes”, “olhos”, etc.; *ouro*: “cabelos louros”, “sol”, “paz”). E será notável o resgate, naquele momento inconsciente, por poligênese, ou por aculturação via França, de todas estas convenções da parte dos simbolistas. No que, aliás, o barroco, mesmo o colonial, terá uma vantagem intelectual sobre o simbolismo, especialmente no aspecto cultista: adotando, por exemplo, o hipérbato, as perífrases, os latinismos (como “puela” para “moça” e “tetérrimo” para “hostil”), os helenismos (como “estroma”, etc.), o espanholismo (como “clavel” e “marchitar”) e, sobretudo, a polissemia (por exemplo “cura” que pode significar tanto “cura” como “padre”) em função lúdica.

Há a paixão pela “forma”: o acróstico, o diacróstico, até o “quateracróstico”, o centão, o labirinto, o prazer sutil do problema, tema de debates nas academias, como aquele proposto pela Academia dos Esquecidos:

Diz-se que amor com amor se paga,
Mas o certo é que amor com amor se apaga.

onde o primeiro par é sincrônico e o segundo diacrônico — um amor antigo é extinto por um novo.

Joguetes, talvez, mas que nas mãos de bons poetas (Gregório de Matos por exemplo) podem também fascinar a inteligência do leitor de hoje.

3. O barroco literário

Acerca do emprego do termo “barroco” na literatura, insistiu-se muitas vezes para que, especialmente no âmbito dessa cultura na qual a palavra “barroco” foi muitas vezes usada despropositadamente, fosse substituída no plano literário pela qualificação sugerida por Curtius de “maneirismo”. Isso foi feito para se evitar a confusão entre período histórico e estilo; e seria resgatada a aristocraticidade maneirista, o academicismo das *agudezas*, das implicações ainda hoje ligadas ao termo “barroco”. Pode-se aceitar o uso conceitual do termo “barroco”, que continuará a ser usado em sua ampla acepção, quando aplicado à literatura brasileira, com base apenas nos valores implícitos no termo “maneirismo”. Neste sentido, e somente neste sentido, continuaremos a afirmar que toda a literatura brasileira é, no fundo, uma literatura barroca.

3.1. gregório de matos

O primeiro e maior entre os poetas barrocos é Gregório de Matos (1636– 1695). Na crítica literária brasileira, Gregório de Matos, o Villon brasileiro, é mesmo um caso singular. Como poucos outros escritores emblemáticos de um determinado modo de entender a literatura, este pícaro colonial, autor de uma poesia de sólida base

clássica e sabedoria barroca, tornou-se com o tempo um campo de teste de ideias estéticas para toda uma nova geração literária inclinada a definir-se também e especialmente com a instituição e a recuperação dos próprios predecessores. De um lado houve a exaltação encomiástica numa linha crítica que vai de Sílvio Romero, passando por Ronald de Carvalho e chegando à vanguarda dos concretistas de São Paulo; de outro a rejeição, ou melhor, o reposicionamento no rol dos imitadores dos modelos poéticos cultistas (desde Varnhagen, que o acolhe em 1850 no seu *Florilégio* da poesia brasileira, passando por Veríssimo até Paulo Rónai). A estas variações no juízo contribuiu profundamente o estado dos estudos a respeito de Gregório de Matos, cuja vida de aventuras está apenas agora sendo reconstruída em toda as suas fases, e cujas obras, que sabemos corriam por meio de folhas volantes o Brasil colonial, não conheceram publicação sistemática antes do final do século XVIII. E ainda hoje estão à espera de uma edição crítica definitiva.

Nascido na Bahia, de família abastada (o pai, que também se chamava Gregório de Matos, era português; a mãe, Maria da Guerra, baiana), educado pelos jesuítas, o poeta descobre a própria vocação em Coimbra, Portugal, para onde se transfere em 1650, doutorando-se em direito em 1661; casa-se com D. Michaela de Andrade, filha de um magistrado português, e em 1663 assume o cargo de “juiz de fora” (juiz externo, de nomeação régia) em Alcácer do Sal. Em Coimbra, Gregório encontra seus modelos literários em Camões, por um lado, e em Góngora e Quevedo por outro, e quando retorna ao Brasil, já viúvo (1683), já é conhecido não apenas como improvisador, recitador de poesia e tocador de viola, mas também como poeta satírico, feroz, sobretudo, contra as coisas que estão na base da sua formação: a Igreja, que conferiu a ele cargos e dignidades curiais dos quais ele logo se verá dispensado e desviado novamente à advocacia; a nobreza, enxovalhada no alpinismo social dos conterrâneos, os caramurus da Bahia; e a classe dos políticos. A alcunha de “Boca do Inferno”, que o acompanhará em sua carreira até a denúncia ao Santo Ofício em 1685, ao degredo em Angola em 1694 e ao retorno a Pernambuco, que o acolherá nos últimos tempos da sua vida, vem-lhe da poesia satírica; uma sátira que os jesuítas, na pessoa do seu maior pregador, Padre

Vieira, reconhecerão mais frutífera que qualquer sermão; uma sátira que não aceita silenciamentos, porque calar equivale a morrer:

Se o que fui, sempre hei de ser,
eu falo, seja o que for.

Sob o escárnio de Gregório caem os pregadores e santarrões (“maganos da religião e mariolas da Igreja”), falidos e delinquentes comuns portugueses, os quais, confinados na colônia por punição e aqui chegando rotos e estropiados, reconstroem uma virgindade burguesa, a ponto de retornarem à pátria como honestos e endinheirados donos de navios. A capitania régia da Bahia e a sua capital, a cidade de Salvador, são para Gregório um antro de vícios, de luxúria e de usura. Não apenas: Salvador é por um lado capital da bonança e, por outro, da miséria:

A cada canto um grande conselheiro,
que nos quer governar cabana e vinha:
não sabem governar sua cozinha,
e podem governar o mundo inteiro.
Em cada porta um bem frequente olheiro,
que a vida do vizinho e da vizinha
pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,
para o levar à praça e ao terreiro.
Muitos mulatos desavergonhados,
trazidos pelos pés os homens nobres,
posta nas palmas toda a picardia,
estupendas usuras nos mercados,
todos os que não furtam muito pobres:
e eis aqui a Cidade da Bahia.

A suavidade das noites baianas, salpicada de modinhas (danças de salão portuguesas reinterpretadas em sensual chave mulata) e amartelada pelos lunduns (as lascivas danças de origem africana) demanda também a veia lírica de Gregório. E da pena deste irreverente satírico saem algumas das poesias amorosas e religiosas (porque o sentido do pecado atormenta catolicamente este Belli *ante litteram*) mais sentidas de todo o barroco brasileiro.

Reaparece em seus versos o tema camoniano e barroco — mas, como em Camões, oferecido em primeira pessoa — da instabilidade da fortuna e da evanescência das coisas. O estilo é aquele dos poetas da

Fênix renascida, a famosa coletânea portuguesa (publicada somente em 1716–1728) de versos dos poetas do século xvii. Como na obra de Gregório, entrelaçam-se na *Fênix* temas (amiúde sob a forma de glosa) camonianos e gongoristas, trovas jocosas e satíricas e sonetos de gosto realístico; mas sobretudo textos construídos com base em esquemas precisos nos quais o jogo dos contrastes e dos conceitos é revelador de toda uma cultura e uma sabedoria poética. É o sinal dos tempos: aquilo que sugere a Gregório elaborados exercícios de cadências consonantes, de poemas com eco:

Na oração que *desaterra a terra*
quer Deus que a quem está o *cuidado dado*
pregue que a vida é *emprestado estado*,
mistérios mil que *desenterra em terra*.

As mulheres cantadas por Gregório são mulheres de qualidades (como a famosa Dona Ângela), pela qual o poeta suspira em modos petrarquianos, ainda que com o constante contraponto de um horaciano *carpe diem*, captado através de Góngora e Quevedo:

Oh! não aguardes que a madura idade
te converta essa flor, essa beleza,
em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

Porém, entre eles, irrompe o bando impetuoso das mulatas com as quais o discurso ganha um tom totalmente diverso: lascivo e direto. Como direta é a invectiva:

Que os brasileiros são bestas
e estão sempre a trabalhar
toda a vida por manter
maganos de Portugal.

E direto é o apelo à misericórdia divina na hora da verdade:

Neste transe, por ser o derradeiro,
pois vejo a minha vida anoitecer,
é, meu Jesus, a hora de se ver
a brandura de um pai, manso cordeiro.

Mui grande é o vosso amor e o meu delito.
Porém pode ter fim todo o pecar,
mas não o vosso amor que é infinito.

Ou ainda, com mais crueza:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada:
cobrai-a; e não queirais, pastor divino,
perder na vossa ovelha a vossa glória.

Mas o que particularmente distingue a poesia de Gregório de Matos e faz desse baiano o primeiro poeta do Brasil colonial é o gosto pelo termo autóctone, encrustado nos sonetos e décimas, geralmente por menosprezo (os nobres baianos descendem de sangue “tatu”, falam “copebá”, adornam-se de camisas e de “urucu” e mantos de “arara”), mas também por puro hedonismo linguístico, no qual deve-se reconhecer, por um lado, a matriz barroca e, por outro, o estímulo localista. Neste sentido, Gregório é ainda e sempre será um poeta de contrastes, um poeta que, no mesmo momento em que se insere na tradição ibérica de um bifrontismo temático que o faz a um só tempo autor lírico de um devoto *mea culpa* e crítico mordaz de homens e instituições, tenta a poesia em todos os seus níveis para extrair o máximo proveito literário.

3.2. botelho de oliveira

Ao lado de Gregório de Matos, a personagem acadêmica e polida de Manuel Botelho de Oliveira (1636–1711) representa a aculturação barroca da colônia e a sabedoria versificatória que, no solo americano, distinguirá nos primeiros séculos as elites culturais.

As vidas são quase paralelas — no começo, ao menos —, mas bem diversos os temperamentos. Como Gregório, Botelho nasce em Salvador, Bahia, em uma família de posses, e é enviado para estudar direito em Coimbra. O seu retorno, todavia, não é a fuga da Europa, como o seu inquieto conterrâneo, mas a repatriação prevista e esperada do ponderado “fidalgo do rei”, daquele que, embora se dedique à usura, permanecerá sempre com a respeitabilidade advocatícia.

Também a obra, servida por uma inegável habilidade poética, não conhecerá a divulgação manuscrita de interessada mas antieconômica cumplicidade dada às obras de Gregório de Matos. Será publicada em Lisboa em 1705 sob o título de *Música do Parnaso*: onde, no título cultista, e ainda mais na bem-pensada justaposição das partes, é evidente o molde das *Obras métricas* de Francisco Manuel de Melo. A *Música do Parnaso* distribui os textos em uma estrutura “coral” precisa: onde às rimas portuguesas (sonetos, madrigais, décimas, redondilhas e romances; e ainda panegíricos, oitavas e canções) responde o coro (também aqui sonetos e madrigais) e os versos latinos (epigramas mitológicos e uma elegia dialogada). Mesmo formalmente, neste alternar-se de registros linguísticos, o poeta da Bahia se insere assim no gosto do plurilinguismo barroco: com um estranhamento cultural bem mais violento que aquele que ao “Boca do Inferno” Gregório de Matos sugeria a intrusão do termo autóctone em canções de mulatas e invectivas localistas. A mulher de Botelho é uma abstrata e atemporal Anarda da qual se canta a boca ou a mão (e a metáfora — *prata, cristal, marfim* — provém quase sempre de Góngora), mas não se vê jamais a densa e sofrida presença humana.

A cultura retórica de Botelho revela-se no emprego do paralelismo em frases bimembres nas quais o jogo das antíteses é ao mesmo tempo marca de escola e sinal de uma insegurança interior que a condição colonial exaspera em comoção. Os grandes temas barrocos (a vida solitária, donde o sinal da “soledad” gongorista, o bifrontismo espiritual entre Deus e a carne) são servidos por uma sábia escolha de motivos poéticos, como a serpente e o espelho:

De Anarda o rosto luzia
no vidro, que o retratava,
e tão belo se ostentava,
que animado parecia:
mas se em asseios do dia
no rosto o quarto farol
vê seu lustroso arrebol,
ali pondera meu gosto
o vidro espelho do rosto,
o rosto espelho do sol.

Contraponto cômico às rimas são as duas comédias em espanhol (*Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños y celos*) que completam a *Música do Parnaso* e que de um lado revelam as profundas raízes espanholas (com referências a Montalván e Zorrilla) deste alienado verzejador baiano, mas também, devido à escolha linguística, impedem a sua inserção entre os “fundadores” do teatro local. Elas anunciam já, no jogo cultistas das partes, a caracterização formal dos “preciosismos ridículos” do século XVIII (de Antônio José da Silva, o Judeu, por exemplo).

Nessa obra, tão voluntariamente esquiva da realidade local (o poeta cita expressamente entre as próprias “auctoritates” não apenas Góngora, mas também Tasso e Marino), há um único episódio de gosto nativista: uma “silva” na ilha baiana de Maré, na qual a exasperação sensorial barroca fixa-se, com pretensa ingenuidade, nos prazeres do paladar. E eis que nas odes aos alimentos locais, aos saborosos peixes e às frutas de delicioso sabor, intervêm aqueles nomes autóctones (“cajus”, “pitangas”, “pitombas”, “beiju”) cuja musa aristocrática havia até então proibido o ingresso na poesia. Em 1971, vem à luz uma *Lyra sacra*, miscelânea de textos poéticos, sonetos, oitavas, romances, que estudiosos como Fernando Peres consideram uma das obras-primas do barroco religioso brasileiro.

4. A grande prosa barroca dos jesuítas: os pregadores e o Padre Antônio Vieira

O século XVII do açúcar, da Contrarreforma, da guerra holandesa (1624–1654), da restauração portuguesa depois de sessenta anos da dominação espanhola (1580–1640), da consolidação na colônia de uma economia baseada na monocultura e na escravidão negra, da alienação das elites culturais, é contudo, para o Brasil colonial, também o grande século da pregação jesuítica: o século de Vieira.

O Padre Antônio Vieira (1608–1697), português de nascimento e de formação cultural, pregador régio e tribuno da restauração, embaixador de Portugal junto às cortes de França e Holanda, vítima do Santo Ofício e logo depois maravilha dos romanos — aos quais fala em italiano com o mesmo vigor e a mesma sutileza que o fizeram famoso na própria pátria —, é uma das mais prestigiosas figuras da literatura portuguesa.

Mas Vieira passa quase dois terços da sua longuíssima vida no Brasil, faz do Brasil e dos problemas brasileiros o propósito primeiro de sua existência, escreve a maior parte da própria obra no Brasil e a respeito de temas brasileiros — e morre no Brasil. Nesse sentido, Vieira é igualmente um escritor brasileiro, e a inclusão do seu nome nestas páginas (sem que com isso ele perca o seu lugar na literatura portuguesa) mostra-se imperiosa. Mesmo porque em torno de seu personagem e do exemplo de sua pregação floresce na Bahia uma escola de oratória sacra, de parênese não somente religiosa, mas política e social, que influencia profundamente a cultura de seu tempo.

Transferindo-se para o Brasil com a família em 1614, Antônio Vieira termina seus estudos em Salvador e, em 1634, aí celebra sua primeira missa, como membro da Companhia de Jesus. Mas já antes, em 1633, iniciara sua carreira de pregador no púlpito da Igreja da Conceição na Bahia. Seus sermões antiescravistas o levaram a ser, desde então, reconhecido do ponto de vista político e religioso (Sermão XIV da série *Maria, Rosa Mística*). Entre 1638 e 1641, o tema dominante de sua pregação advém da necessidade da resistência moral contra o holandês, visto como inimigo religioso, subversor (no plano da abordagem pessoal e puramente comercial) dos valores de catequese dos quais se revestia a cruzada lusitana no Brasil: e nascem em 1638 o *Sermão de Santo Antônio* e aquele da *Visitação*, mas sobretudo o *Sermão do bom-sucesso das armas de Portugal contra as armas de Holanda*. A oratória de Vieira toca aqui o seu diapásão passional. É 11 de maio de 1640 e, enquanto as embarcações holandesas estão ancoradas na baía, ofuscando aos olhos dos habitantes de Salvador a vista da Ilha de Itaparica, e as tropas batávias descarregam ferro e fogo nos engenhos de açúcar da Bahia, do púlpito da Igreja de Nossa

Senhora do Perpétuo Socorro em Salvador o Padre Antônio Vieira glosa o salmo de Davi *Exsurge! quare obdormis, Domine?* Como é tradição em todos os povos profundamente católicos e, especificamente, na tradição literária portuguesa, na qual Deus e os santos são chamados constantemente e diretamente para dar conta aos fiéis de cada uma de suas ações, no momento do perigo Vieira não se dirige ao povo, mas ao pastor. Também Gregório de Matos apelava, com piedoso recato de crente, à misericórdia divina: mas seu apelo era individual, uma iniciativa de um pícaro desejoso de obter sua salvação particular. Vieira, ao contrário, fala em nome de todo um povo, é o porta-voz de uma ideologia e de uma história nacional. O seu pedido é assim o mais veemente e extraordinário ato de fé jamais direcionado a Deus por um púlpito cristão:

Considerai, Deus meu — e perdoai-me, se falo inconsideradamente — considerai a quem tirais as terras do Brasil e a quem as dais. Tirais estas terras aos portugueses a quem no princípio as destes; e bastava dizer a quem as destes, para perigar o crédito de vosso nome, que não podem dar nome de liberal mercês com arrependimento. Para que nos disse São Paulo, que vós, Senhor, “quando dais, não vos arrependeis”: *Sine poenitentia enim sunt dona De?* Mas deixado isto à parte; tirais estas terras àqueles mesmos portugueses a quem escolheste entre todas as nações do mundo para conquistadores da vossa Fé, e a quem destes por armas como insígnia e divisa singular vossas próprias chagas. E será bem, Supremo Senhor e Governador do Universo, que às sagradas quinas de Portugal, e às armas e chagas de Cristo, sucedam as heréticas listas de Holanda, rebeldes a seu rei e a Deus? Será bem que estas se vejam tremular ao vento vitoriosas, e aquelas abatidas, arrastadas e ignominiosamente rendidas? *Et quid facies magno nomini tuo?* E que fareis (como dizia Josué) ou que será feito de vosso glorioso nome em casos de tanta afronta?

Tirais também o Brasil aos portugueses, que assim estas terras vastíssimas, como as remotíssimas do Oriente, as conquistaram à custa de tantas vidas e tanto sangue, mais por dilatar vosso nome e vossa fé (que esse era o zelo daqueles cristianíssimos reis), que por amplificar e estender seu império. Assim fostes servido que entrássemos nestes novos mundos, tão honrada e tão gloriosamente, e assim permitis que saíamos agora (quem tal imaginaria de vossa bondade!), com tanta afronta e ignomínia! Oh! como receio, que não falte quem diga o que diziam os egípcios: *Callide eduxit eos, ut interficeret et deleter e terra*. Que a larga mão com que nos destes tantos domínios e reinos não foram mercês de vossa liberalidade, senão cautela e dissimulação de vossa ira, para aqui fora e longe de nossa pátria nos matardes, nos destruídes, nos acabardes de todo. Se esta havia de ser a paga e o fruto de nossos trabalhos, para que foi o trabalhar, para que foi o servir, para que foi o derramar tanto e tão ilustre sangue nestas conquistas? Para que abrimos os mares nunca dantes navegados? Para que descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para que contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no oceano, que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? E depois de tantos perigos, depois de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas

sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos, as hajamos de perder assim! Oh! quanto melhor nos fora nunca conseguir, nem intentar tais empresas!

[...] Se determináveis dar estas mesmas terras aos piratas de Holanda, por que lhas não destes enquanto eram agrestes e incultas, senão agora? Tantos serviços vos tem feito esta gente pervertida e apóstata, que nos mandastes primeiro cá por seus aposentadores, para lhe lavrarmos as terras, para lhe edificarmos as cidades, e depois de cultivadas e enriquecidas lhas entregardes? Assim se hão de lograr os hereges, e inimigos da fé dos trabalhos portugueses e dos suores católicos? *En queis consevimus agros?* “Eis aqui para quem trabalhamos há tantos anos!”

Mas pois vós, Senhor, o quereis e ordenais assim, fazei o que fordes servido. Entregai aos holandeses o Brasil, entregai-lhes as Índias, entregai-lhes as Espanhas (que não são menos perigosas as consequências do Brasil perdido), entregai-lhes quanto temos e possuímos (como já lhes entregastes tanta parte), ponde em suas mãos o mundo; e a nós, aos portugueses e espanhóis, deixai-nos, repudiái-nos, desfazei-nos, acabai-nos. Mas só digo e lembro a Vossa Majestade, Senhor, que estes mesmos que agora desfavoreceis e lançais de vós, pode ser que os queirais algum dia, e que os não tenhais.

[...] Abrasai, destruí, consumi-nos a todos; mas pode ser que algum dia queirais espanhóis e portugueses, e que os não acheis. Holanda vos dará os apostólicos conquistadores, que levem pelo mundo os estandartes da cruz; Holanda vos dará os pregadores evangélicos, que semeiem nas terras dos bárbaros a doutrina católica e a reguem com o próprio sangue; Holanda defenderá a verdade de vossos Sacramentos e a autoridade da Igreja Romana; Holanda edificará templos, Holanda levantará altares, Holanda consagrará sacerdotes e oferecerá o sacrifício de vosso Santíssimo Corpo: Holanda, enfim, vos servirá e venerará tão religiosamente, como em Amsterdam, Meldeburg e Flisinga e em todas as outras colônias daquele frio e alagado inferno se está fazendo todos os dias.

Narram as crônicas que Deus escutou as palavras de Vieira, o holandês foi rechaçado e abandonou (provisoriamente) a empreitada brasileira.

Da perspectiva literária, qual influência teve, no entanto, a veemente e impetuosa oratória de Vieira na tradição estilística brasileira? Fornida de arcaísmos, de latinismos, mas também de empréstimos das línguas cultas de seu tempo (o espanhol, o italiano e, em menor medida, o francês), a língua de Vieira quase não conhece o “brasileirismo” que a destinação dos seus sermões a um público colonial teria deixado supor: ou ao menos os sermões como nos chegaram não o conhecem, nas edições preparadas pelo próprio autor após o seu regresso a Portugal (serão publicados um total de dezesseis volumes em Lisboa entre 1679 e 1748). Raymond Cantel, um dedicado

estudioso da obra do grande jesuíta, conseguiu isolar apenas algumas expressões que guardam o termo local (nomes de árvores, pássaros, índios: tujupar, pindoba, tapuia). Mas não nos esqueçamos que a tradição literária brasileira não se estabelece unicamente no eixo de um nativismo expressionista (e essa observação aplica-se tanto no plano do conteúdo quanto no plano formal). Há uma vertente literária que atingirá o seu cume em Machado de Assis e que se caracteriza por uma pureza estilística “portuguesa”: retornando a esse filão, oradores brasileiros do final do século XIX como Rui Barbosa ou narradores como Coelho Neto reconhecerão ainda no Padre Antônio Vieira um mestre da palavra.

Após um período em Portugal entre 1641 e 1653, Vieira retorna ao Brasil, onde sua voz se levantará sobretudo em favor dos índios escravizados pelos brancos (*Sermão de Santo Antônio aos peixes*, 1654; *Sermão da Sexagésima*, 1655). Irão acusá-lo de heresia profética (e de fato entre as suas obras mais curiosas e testemunhas do clima da época nos ficará a *História do futuro*, prefiguração *sub specie* messiânica do Quinto Império, de encarnação portuguesa). Contudo ele saberá escapar do Santo Ofício e quando, depois de ser envolvido no assassinato do prefeito de Salvador, terminar na sua Bahia uma vida aventureira de missionário, seu nome permanecerá essencialmente ligado ao trabalho de pregador, em cuja prosa o conceptismo barroco está unicamente a serviço de uma exortação marcadamente jesuítica. A dramaticidade da oratória de Vieira, feita essencialmente de antíteses, de apóstrofes, de exclamações, correções e reticências, de frases paradoxais e enigmáticas, permeada de ironia e coroada de hipérboles, representa o ápice da prosa barroca de língua portuguesa.

Ao lado desse colosso, seus dois discípulos, Eusébio de Matos (1629–1692) e Antônio de Sá (1620–1678), representam apenas a fixação em escola, na Bahia do século XVII, do gênero da oratória sagrada pelos jesuítas. O primeiro, irmão de Gregório de Matos, “sol dos pregadores”, professor de retórica e depois de teologia no colégio baiano, era dotado de temperamento artístico (foi também músico e pintor), mas sobretudo de uma índole ascética que logo o colocou em conflito com a férrea escola da ação promovida pela Companhia de Jesus. Por isso,

passará para os carmelitas com o nome de Frei Eusébio da Soledade. Seus sermões, barrocos também no jogo de antíteses e repetições, não são, no entanto, estruturados em construções lógicas como os de Vieira; mas apenas algumas passagens líricas, imbuídas de fé sincera, asseguram-lhe a dignidade literária. De Antônio de Sá permanece acima de tudo o *Sermão das cinzas*, intrincado de estilemas barrocos, mas eficaz e colorido.

Do ponto de vista poético, no entanto, trata-se sempre de literatura instrumental: onde o espírito de cruzada (contra os holandeses ou mesmo contra a injustiça de interpretação católica) domina e dá cor a todos os outros objetivos. Nesse sentido, outras obras inspiradas na guerra holandesa também serão registradas aqui. Religiosos e leigos de língua portuguesa ou espanhola (e basta recordar Duarte de Albuquerque Coelho com suas *Memorias diarias de la guerra del Brasil*, publicadas em Madri em 1654) travaram uma única batalha lado a lado. Manuel Calado (1584–1654), religioso português da Ordem dos Paulinos, o qual viveu trinta anos no Brasil na época da ocupação do Recife pelos holandeses e autor de um *Valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*, em prosa e verso, de caráter e intenção épica, centrado na personagem de João Fernandes Vieira. Protagonista, tal como *Castrioto Lusitano*, também de uma outra apologia de Frei Rafael de Jesus, Fernandes Vieira é o herói da luta religiosa contra os invasores protestantes; uma luta que Manuel Calado, não obstante a inspiração épica que retira objetividade histórica ao seu panegírico, narra com meticulosidade documental: e os oásis que nos interessam são precisamente os que preservam o testemunho autóptico das situações vividas.

Bibliografia

Pelas características peculiares da literatura brasileira em geral e pelo momento histórico em que se iniciou a literatura no Brasil, o barroco sempre foi um dos grandes temas da crítica brasileira.

ESCRITOS TEÓRICOS

CAPISTRANO DE ABREU, *A literatura brasileira contemporânea*, 1875; v. *Ensaios e estudos*. Rio de Janeiro, 1931, vol. I, pp. 61–107 (com um estudo do “gongorismo” colonial brasileiro); AFFONSO ÁVILA, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971; AFRÂNIO COUTINHO, *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1950; Id., *Do barroco ao rococó*, in COUTINHO, vol. I (com bibliografia); Id., *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1957; ANTONIO CANDIDO e outros, *Barroco literário*. São Paulo, 1962 (mimeografado); GUILHERMINO CÉSAR, “O barroco e a crítica literária no Brasil”, in *Tempo brasileiro*, dezembro de 1962, vol. II, nº 6; HAROLDO DE CAMPOS, “A poesia barroca e a realidade nacional”, in *Tendência*, 1962, nº 4; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Poesia barroca e poesia neoclássica”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967, pp. 9–48.

Além da bibliografia geral citada para o cap. II, e a bibliografia específica indicada abaixo para os autores individuais, ver:

TERMO “BARROCO”

WILSON MARTINS, *O emprego da palavra “barroco” em literatura*. Coimbra, 1966 (v Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, atas, vol. V).

RELAÇÕES ENTRE O BARROCO LITERÁRIO E O BARROCO ARTÍSTICO

LÚCIO COSTA, “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”, in *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1941, vol. V; P. F. SANTOS, *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro, 1951; C. SMITH, *Arquitetura colonial baiana*. Bahia, 1951; GÉO-CHARLES, *L’art baroque au Brésil*. Paris, 1956; GERMAIN BASIN, *L’architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris–São Paulo, 1956 e 1958, 2 vol.; Id., *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris, 1963 (revisão de V. M. Nieto Alcaide), in RCB, 1964, t. III, pp. 251–259; GREGÓRIO DE PROTÁSIO ALVES, *O Aleijadinho e o alferes Tiradentes*. Porto Alegre, 1987.

BARROCO MINEIRO EM GERAL

AFFONSO ÁVILA, *Resíduos renascentistas em Minas. Triunfo eucarístico. Áureo trono episcopal*. Belo Horizonte, 1967, 2 vol.; FERNANDO CORREIA DIAS, “Para uma sociologia do barroco mineiro”, in *Barroco, Revista de Ensaio e Pesquisa*, 1969, vol. I, nº 1, pp. 73–74; LOURIVAL GOMES MACHADO, *O barroco mineiro*. São Paulo, 1969.

NO AMBIENTE MINEIRO

MIRAN DE BARROS LATIF, *As Minas Gerais*, 1938; 3ª ed., Rio de Janeiro, 1960.

MÚSICA BARROCA

CURT LANGE, “La música en Minas Gerais durante el siglo XVIII”, in *Revista Sodré*. Montevideu, 1957; Id., “A música barroca”, in *História geral da civilização brasileira*, op. cit., 1/2; Id., *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Coimbra, 1966 (v Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, atas, vol. IV).

Para uma interpretação dos textos literários dos séculos XVII e XVIII como “fontes” historiográficas: C. R. BOXER, *Some Literary Sources for the History of Brazil in the XVIII Century*. Oxford, 1967.

TEXTOS

Além das edições citadas individualmente, os autores barrocos podem ser lidos em: FRANCISCO ADOLFO DE VARNHAGEN, *Florilégio da poesia brasileira...*, precedido de um “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil”, 3 vol., vol. I-II, Lisboa, 1850; vol. III, Madri, 1953; 2ª ed., Rio de Janeiro, 1946; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro, 1952, 2 vol.; reed. São Paulo, 1979; ANTÔNIO SOARES AMORA, *Panorama da poesia brasileira I — Era luso-brasileira*. Rio de Janeiro, 1959; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia Barroca. Antologia*. São Paulo, 1967; WALMIR AYALA, *Antologia dos poetas brasileiros. Fase colonial*. Rio de Janeiro, 1967; ANTONIO CANDIDO e J. ADERBALDO CASTELLO, *Presença da literatura brasileira I — Das origens ao romantismo*. São Paulo, 1968.

SOBRE AUTORES INDIVIDUAIS

MATOS, GREGÓRIO DE (Gregório de Matos Guerra: Salvador, BA, 1636 – Recife, Pernambuco, 1695).

Textos: Muitos poemas, até então inéditos, publicados em Varnhagen, *Florilégio*, op. cit.; 2ª ed., Rio de Janeiro, 1946, vol. I, pp. 77–153; *Obras poéticas*, Alfredo do Vale Cabral (ed.), vol. I; *Sátiras*. Rio de Janeiro, 1882, 1ª ed. (uma edição incompleta). *Obras*, Afrânio Peixoto (ed.). Rio de Janeiro, 1923–1933, 6 vol.: I. *Sacra*, 1929; II. *Lírica*, 1923; III. *Graciosa*, 1930; IV. e V. *Satírica*, 1930; VI. *Última*, 1933 (edição imprecisa e conduzida com um método crítico questionável); *Obras completas*. São Paulo, 1943, 2 vol., baseada na edição precedente. A descoberta de novos códigos aumentou a necessidade de uma edição crítica à obra de G. de Matos, que aborda, entre outras coisas, o problema dos apócrifos. A edição mais completa até hoje é a edição em 7 volumes organizada por James Amado, *Crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador, 1969; reimpressa em 2 vols. em 1991 (ver resenha de Wilson Martins, “Gregório, o pitoresco”, in SLESP, 21 de março de 1970).

Estudos: AFRÂNIO PEIXOTO, Homero Pires, Pedro Calmon e Xavier Marques, prefácio ao volume das *Obras*, 1923–1933; ALFREDO DO VALE CABRAL, introdução às *Obras poéticas*, op. cit., 1822, pp. V–LIII; TRISTÃO DE ARARIPE JR., “Gregório de Matos”, in *Obra crítica*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II, pp. 383–490 (já no vol. separado, Rio de Janeiro, 1894; 2ª ed., Rio de

Janeiro, 1910); ÁLVARO GUERRA, *Gregório de Matos: sua vida e suas obras*. São Paulo, 1922; OTONIEL MOTA, “Gregório de Matos”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, 1939, vol. II, nº 6, pp. 109–130; ROSSINI TAVARES DE LIMA, *Gregório de Matos, o Boca do Inferno*. São Paulo, 1942; SEGISMUNDO SPINA, *Gregório de Matos*. São Paulo, 1946 (reed. em 1995); Id., “Gregório de Matos”, in COUTINHO, 1955, I/1, pp. 363–376; MARIA DEL CARMEN BARQUÍN, *Gregório de Matos. La Epoca. El Hombre. La Obra*. México, 1946; MARGARET J. BATES, “A Poet of Seventeenth Century, Gregório de Matos”, in *The Americans*, Washington, IV (julho de 1947), nº 1, pp. 83–99; PAULO RÓNAI, “Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos”, in *RdL*, dezembro de 1956, nº 3–4, pp. 55–66; EUGÊNIO GOMES, “Gregório de Matos”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 9–28; MÁRIO FAUSTINO, “Gregório de Matos”, in *Jornal do Brasil*, nº 7 (14 e 21 de setembro de 1958); NAIEF SÁFADY, “Gregório de Matos”, in *SLESP*, 17 de julho de 1961; JOSÉ PAULO PAIS, “Um bacharel no purgatório”, in *Mistério em casa*. São Paulo, 1961, pp. 13–19; SEGISMUNDO SPINA, “Gregório de Matos”, in *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo, 1964, pp. 165–175; MARLISE MEYER, “Desenganada rosa?”, in *Pirineus, Caiçaras [...]*. São Paulo, 1967, pp. 67–73; MARIA DE LOURDES TEIXEIRA, *O pássaro tempo*. São Paulo, 1968, pp. 9–37; CLARISSE FULKMAN, *As falas de amor em Gregório de Matos*, 1979; W. A. CORTAZ, *Gregório de Matos: a vertigem do vazio*, 1979; Id., “A língua literária no período colonial: o padrão português”, in *Revista da Universidade de São Paulo*, 1980, nº 22, pp. 61–75; ÂNGELA M. DIAS, *O resgate da dissonância*, 1981; JOSÉ MIGUEL WISNIK, *Gregório de Matos — Poemas escolhidos*. São Paulo, 1976 e 1982; FERNANDO DA ROCHA PERES, *Gregório de Matos e Guerra: uma revisão biográfica*. Salvador, 1983; JOÃO CARLOS TEIXEIRA GOMES, *Gregório de Matos, o boca de brasa*. Petrópolis, 1985; ANTÔNIO DIMAS, *Gregório de Matos*. São Paulo, 1988; JOÃO ADOLFO HANSEN, *A sátira e o engenho, G. de M. e a Bahia do século XVII*. São Paulo, 1989; HAROLDO DE CAMPOS, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, 1989.

OLIVEIRA, BOTELHO DE (Manuel Botelho de Oliveira: Salvador, BA, 1636 – 5 de janeiro de 1711).

Textos: *Música do Parnaso*. Lisboa: Oficina Miguel Manescal, 1705; ed. moderna, *Música do Parnaso. A Ilha da Maré*, Afrânio Peixoto (ed.). Academia Brasileira de Letras, s.d. (Rio de Janeiro, 1929); *Música do Parnaso*, Antenor Nascentes (ed.). Rio de Janeiro, 1953, 2 vol.; *Lyra sacra*, Heitor Martins (ed.). São Paulo, 1971.

Estudos: XAVIER MARQUES, “Manuel Botelho de Oliveira”, introdução à edição citada da Academia, 1929, pp. 11–24; EUGÊNIO GOMES, “Manuel Botelho de Oliveira”, in COUTINHO, vol. I; ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ, “La poesia religiosa de Manuel Botelho de Oliveira”, in *Revista Iberoamericana*, maio–agosto de 1969, nº 68; CLÁUDIO DE SOUSA, “Nosso primeiro comediógrafo”, in *RIHGB*, 1933, t. CLXV; EUGÊNIO GOMES, “O teatro de Manuel Botelho de Oliveira”, in *Letras e artes*. Rio de Janeiro, 1954; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia barroca. Antologia*, 1967, pp. 9–26.

SOBRE A ORATÓRIA BARROCA EM GERAL

BENJAMIN FRANKLIN RAMIZ GALVÃO, *O púlpito no Brasil*. Rio de Janeiro, 1867; ANTÔNIO CARMELO, “O púlpito no Brasil”, in *Revista de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1922, vol. IV, nº 19; C. BURLAMÁQUI KÖPKE, “A oratória sacra”, in COUTINHO, vol. I.

VIEIRA, PADRE ANTÔNIO (Lisboa, 6 de fevereiro de 1608 – Salvador, BA, 18 de julho de 1697).

Textos: Os *Sermões* foram publicados pela primeira vez em Lisboa, por diferentes editoras, em 15 volumes, entre 1679 e 1748 (reprodução fac-símile em 16 vols., editada pelo Padre Augusto Magne, São Paulo, 1943–1945); *História do futuro*. Lisboa, 1718; *Obras completas*. Lisboa, 1854–1858, 25 vol. (edição moderna); *Cartas* (1ª ed. em 3 vol., 1735–1746), ver *Cartas de Antônio Vieira*, J. Lúcio de Azevedo (ed.). Coimbra, 1925–1926, 3 vol.; Antônio Sérgio e Hernâni Cidade (ed.), *Vieira* (antologia). Lisboa, 1958, 12 vol.; edição antológica na coleção *Nossos clássicos*, nº 11, com introdução de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro, 1957; *Defesa perante o tribunal do Santo Ofício*, Hernâni Cidade (ed.). Salvador, 1957; *História do futuro*, Leonor Carvalhão Buescu (ed.). Lisboa, 1982; 2ª ed., 1922; *Apologia das coisas profetizadas*, Adma Fadul Muhama (ed.). Lisboa, 1994.

Estudos: J. LÚCIO DE AZEVEDO, *História de Antônio Vieira*. Lisboa, 1931, 2 vol.; HERNÂNI CIDADE, *Padre Antônio Vieira*. Lisboa, 1940; HERNÂNI CIDADE e ANTÔNIO SÉRGIO, introdução às *Obras escolhidas*, op. cit.; ANTÔNIO SOARES AMORA, introdução à *Vieira*, op. cit.; MARY C. GOTAAS, *Bossuet and Vieira*. Washington, 1953; IVAN LINS, *Aspectos do Padre Antônio Vieira*. Rio de Janeiro, 1956; HERNÂNI CIDADE (ed.), *Defesa perante o tribunal do Santo Ofício*, 1957; RAYMOND CANTEL, *Les sermons de Vieira. Etudes du style*. Paris, 1959; Id., *Prophétisme et messianisme dans l'œuvre d'Antônio Vieira*. Paris, 1960; EUGÊNIO GOMES, *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 177–197 e 318–323; AUGUSTO MEYER, *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1967, pp. 55–60; ANTÔNIO JOSÉ SARAIVA, “Les quatre sources du discours ingénieux dans les sermons du Padre Antônio Vieira”, in *Bulletin Etudes Portugaises*. Lisboa, 1970, nova série, XXXI, pp. 177–269; KLAUS RÜLH, “Zur Chronologie der Predigten Vieiras”, in *Romanische Jahrbuch*, 1970, XXI, pp. 328–358; ANTÔNIO JOSÉ SARAIVA, *O discurso engenhoso*. São Paulo, 1980; JOSÉ VAN DEN BESSELAAR, *Antônio Vieira: o homem, a obra, as ideias*. Lisboa, 1981; ANTÔNIO A. B. PÉCORA, “O demônio mudo”, in *O Olhar*. São Paulo, 1988; BOSI, *Dialética*, pp. 119–148; ADMA FADUL MUHAMMA, *Os autos do processo de Vieira na Inquisição*. São Paulo, 1995.

MATOS, EUSÉBIO DE (Bahia, 1629 – 7 de julho de 1692. Irmão de Gregório de Matos; talvez aluno de Vieira. Na Companhia de Jesus desde 1644, depois carmelita desde 1680 com o nome de Frei Eusébio da Soledade).

Textos: *Ecce homo*. Lisboa, 1677 (textos de sermões realizados no colégio da Bahia, nas noites de sexta-feira, com a exibição de *Ecce Homo*); *Sermão da soledade e lágrimas de Maria Santíssima*. Lisboa, 1681; *Sermões*. Lisboa, 1694 (15 sermões); *Estante clássica* IX. Rio de Janeiro, 1923; “Dez Estâncias”, in *Florilégio da poesia brasileira*, Varnhagen (ed.), op. cit., vol. I. Ver a 2ª ed., Rio de Janeiro, 1946.

Estudos: FRANCISCO ADOLFO VARNHAGEN, “Eusébio de Matos”, in *RIHGB*, 1846, t. VIII; LUÍS ALVES, “Os claustros e o clero no Brasil”, in *RIHGB*, 1894, t. LVII, p. 1; JOSÉ JOAQUIM NUNES, in *Estante clássica da Revista de Língua Portuguesa*, 1923, vol. XI; ARTUR MOTA, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1930, vol. I; *Autores e livros*, fevereiro de 1949, vol. X, nº 3; PEDRO CALMON, *História da literatura baiana*. Salvador, 1949.

SÁ, PADRE ANTÔNIO DE (Rio de Janeiro, 26 de julho de 1620 – 10 de janeiro de 1678. Entrou para a Companhia de Jesus em 1639; depois foi secretário-geral da mesma, em Roma).

Textos: *Sermões vários*. Lisboa, 1750, 1ª ed.

Estudos: RAMIZ GALVÃO, *O púlpito no Brasil*. Rio de Janeiro, 1867; ANTÔNIO CARMELO, “O púlpito no Brasil”, in *Revista de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1922, vol. IV, nº 19; CARLOS BURLAMÁQUI KÖPKE, in COUTINHO, vol. I.

CALADO, FREI MANUEL (Vila Viçosa, Portugal, 1584 – Lisboa, Portugal, 12 de julho de 1654; da Ordem dos Paulinos e da Congregação da Serra d’Ossa).

Textos: *O valeroso Lucideno e triunfo de liberdade*. Lisboa, 1648, parte I; a parte II foi publicada postumamente, em Lisboa, 1668. Ed. moderna, *O valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*. São Paulo, 1945, 2 vol. (contém somente a parte I).

Estudos: INOCÊNCIO FRANCISCO DA SILVA, *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa, 1830, vol. V, s.v.; OLÍVIO MONTENEGRO, “O valeroso Lucideno”, in *Diário de Pernambuco*, 6 de junho de 1958; JOSÉ ANTÔNIO GONÇALVES DE MELO, *Frei Manuel Calado do Salvador*. Recife, 1954; Id., *Estudos pernambucanos*. Recife, 1960; NAIEF SÁFADY, “Sob o signo épico”, in SLESP, 7 de abril de 1962; WILSON MARTINS, *História da inteligência brasileira*, 1976, vol. I, pp. 140–158.

CAPÍTULO IV: O SÉCULO XVIII: DAS ACADEMIAS BARROCAS ÀS SOCIEDADES INDEPENDENTES

*Isto, que a Europa barbaria chama
do seio das delícias, tão diverso,
quão diferente é para quem ama
os ternos laços de seu pátrio berço!*
— Alvarenga Peixoto, 1782.

1. Academias e “bandeiras”

O século XVIII é, nas letras brasileiras, o século das academias — ou melhor, do início de uma atividade literária de grupo, contraposta, por um lado, ao isolacionismo poético dos escritores baianos alheios à

realidade local, exilados na própria terra, sempre rígidos em afirmar a própria consanguinidade espiritual com os reinóis; e distinta, por outro lado, da literatura catequética e apologética que os missionários usavam como arma e como instrumento de domínio.

No século XVIII, nasce o literato brasileiro, o qual, embora comprometido na luta político e social com a conquista da autonomia em relação à mãe-pátria, não deixa de estar ciente de sua qualidade de intelectual. E que neste papel, para o exercício de uma livre e autossuficiente atividade estética, busca a companhia de seus pares, procurando-os em sua própria pátria; onde pátria é então um conceito ligado não mais ao lugar do qual partiu a civilização da qual se sente depositário e partícipe, mas sim ao território onde nasceu: a colônia.

As primeiras sociedades brasileiras setecentistas nasceram ainda sob o signo literário do barroco.

A primeira é a Academia Brasílica dos Esquecidos, fundada em 1724, em Salvador, com o objetivo de escrever uma história do Brasil sob o mote “Sol oriens in occiduo”. Embora tenha surgido por munificência régia, no modelo das academias portuguesas (Academia dos Singulares, dos Generosos, dos Solitários etc.) que a partir de 1628 reuniu as ambições histórico-literárias da metrópole, essa primeira congregação de “doutos portugueses americanos”, reflete na denominação polêmica e rancorosa o sentimento de segregação que impregna o homem de letras colonial.

Aos “Esquecidos” seguiram-se os “Felizes” (Rio de Janeiro, 1736–1740), os “Seletos” (Rio, 1752), os “Renascidos” (Salvador, 1759) e, finalmente, os “Felizes” de São Paulo (1770). Dos centros açucareiros de Pernambuco e Bahia com suas capitais barrocas, Recife e Salvador, já no princípio do século XVIII prenhes de história e tradição, a vida cultural do país se estende aos novos territórios que jesuítas e bandeirantes, funcionários régios e aventureiros locais, incorporam pouco a pouco no processo aculturativo do país: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

No século XVII, a guerra contra os holandeses havia apertado em um único nó, a que muito bem poderia se aplicar o nome de “pátria”, interesses diversos como os de missionários que se esforçavam para expandir a fé, colonos e aventureiros ávidos por construir sobre o novo território uma fortuna individual, mesmo que isso contrastasse com a da superior mas contingente monarquia metropolitana. O Brasil começara a assumir um aspecto unitário, ainda que pequeno, na mentalidade dos reinóis. Era um novo continente, que pertencia à coroa portuguesa, mas cuja exploração e defesa de ataques externos passara agora, por delegação histórica, aos habitantes locais. E serão ainda esses habitantes que, reunidos em bandeiras, partirão para a descoberta do interior. Uma descoberta que continua até os dias de hoje e mantém o mesmo propósito de então: deslocar a vida social do litoral para o centro, onde se escondem as grandes riquezas do país.

As primeiras bandeiras, ou seja, as primeiras expedições armadas para o interior, eram ainda direcionadas ao recrutamento de índios para os engenhos de cana-de-açúcar. Mas já no final do século XVII a economia do açúcar havia encontrado um contraponto na aventura mineira. Atraída pela descoberta do ouro, uma turba informe e errante fluiu em direção ao Sul, para a região que acabará tomando o nome de Minas Gerais, e de onde se extraía, juntamente com o ouro, diamantes e outras pedras preciosas (dois terços da produção mundial no final do século XVIII). A coroa portuguesa, preocupada em defender no mercado mundial os seus vinhos e laranjas, celebra então com a Inglaterra, na pessoa de Lord Methuen, o tratado que deixará para sempre a economia de Portugal servil aos interesses britânicos. E o ouro brasileiro passará, pouco a pouco, aos cofres d'além Mancha, a fim de equilibrar o *déficit* de uma balança comercial em que a produção e consequente exportação de bens jamais se igualará à importação de manufaturados. É suficiente recordar o que escreveu, em agosto de 1760, o italiano Giuseppe Baretti, ao visitar Portugal pela primeira vez:

Os portugueses possuem na América meridional o reino do Brasil, que outrora produzia apenas açúcar e tabaco, e que há alguns anos por acaso descobriu-se ser abundante em ouro e diamantes, de modo que se tornou para eles uma colônia muito importante e não muito inferior a nenhuma das três famosas colônias espanholas chamadas México, Peru e Chile,

que, como todos sabem, têm por muitos anos enviado inúmeras riquezas para Espanha. Além do Brasil na América, os portugueses possuem Goa, nas Índias Orientais, e alguns outros lugares nas costas da África e da Ásia, e outras terras e ilhas em várias partes do mundo, que todas juntas fazem do rei de Portugal um poderoso senhor, porque o tornam rico, dono de três a quatro milhões de libras esterlinas. Grande parte de sua riqueza, porém, mal chega-lhe às mãos, passam imediatamente para as dos ingleses, dos franceses, dos holandeses e de outros povos, que vendem aos portugueses muitas coisas não produzidas por eles e das quais não podem ficar sem, sendo todas pagas às mãos-cheias de belo ouro do Brasil. Mas o que, por comércio, franceses, holandeses e outros povos tiram do tesouro do rei de Portugal e das bolsas de seus súditos é pouquíssimo comparado ao que é obtido pelos ingleses. Estes são aqueles que principalmente fornecem a Portugal trigo, panos, sedas, couros, peixe salgado e inúmeras outras coisas, a maior parte manufaturadas, pelas quais levam em troca, como disse, vinho e citrinos dos portugueses. Mas como aquele vinho e citrinos não são suficientes para pagar aos ingleses as muitas mercadorias que enviam a Portugal, o excedente é-lhes pago em dinheiro.

2. Nativismo apologeta

No entanto, o Brasil do ouro constitui, no coração de uma região áspera, isolada e desolada, a preciosa civilização de Vila Rica (a futura Ouro Preto), que substitui Salvador como nova capital econômica do país. Um barroco diferente, nas formas rebuscadas do rococó da colônia, sobe as encostas áridas de Minas Gerais. Surge uma nova aristocracia econômica e cultural, uma sociedade mais burguesamente comercial do que aquela baseada em latifúndios e na família patriarcal do açúcar. E os poetas árcades surgem para cantar os novos rios dos quais outros peneiram avidamente as areias para decantar o ouro. Giuseppe Ungaretti, que havia passado seis anos no Brasil, de 1937 a 1942, como professor de literatura italiana em São Paulo, escreve:

Uma sucessão de picos, por vezes com dois quilômetros de altura, forma em um mar de verde, de Sul a Norte, saindo de São Paulo, uma muralha retilínea rasgada por unhas milenares, e patenteia, aos olhos maravilhados de quem chega, a Serra do Espinhaço. De seu esqueleto granítico, por milhares de séculos a água, em desarrazoado percurso, rasgou e esbateu as rochas fazendo-as perder, ao longo das montanhas do planalto, a matéria, que foi assim reconstituída em novas rochas; ou depôs seu ouro no leito do rio. Por milhares de séculos um tesouro foi recolhido e preservado.

Alguns intrépidos sonhadores de riquezas no final do século XVII e nas primeiras décadas do século XVIII penetram naquele lugar ainda virgem e, costeando a muralha encantada na

bacia do Rio Doce, fixam nos arredores do Rio Casca, nas margens do Rio Tripuí, nas nascentes do Carmo, no vale do Rio das Velhas, os quatro núcleos de habitação que se tornarão as cidades de S. João del-Rei, de Vila Rica de Ouro Preto, de Mariana e de Sabará. Esses minúsculos núcleos logo terão a opulência de casas graciosas e igrejas e estátuas devido à genialidade de um escultor mulato, atrozmente patético, o Aleijadinho, que, como o próprio nome já diz, perdia o corpo, mordido pela lepra, falange por falange, membro por membro. Mas ele nunca parou de trabalhar e acabou tendo amarrado aos tocos o martelo e o cinzel. Aquelas cidades setecentistas, hoje que as rochas e os rios estão um pouco exaustos, quase desabitadas, tornam-se cidades de silêncio, avolumam-se, desvaecidas entre a solidão dos colossos de Aleijadinho, os quais projetam-se impetuosos acima dos telhados.

Il Deserto e dopo, 1961.

Tanto ao Norte (Bahia) quanto ao Sul (Minas), as primeiras sociedades literárias, as academias históricas, poéticas e científicas têm, todavia, em seu início propósitos apenas contingentes e mundanos. Mais do que à promoção de estudos ou à tomada de consciência de uma intelectualidade autônoma, dedicam-se à celebração de eventos como a homenagem a um homem público ou a coroação do monarca metropolitano. Em sua *História da América portuguesa* (1730), Sebastião da Rocha Pita (1660–1738), poeta barroco, mas sobretudo historiador e apologista da nova realidade brasileira, escreveu que nas repúblicas bem ordenadas (leia-se Itália e Grécia) as academias estavam destinadas a “desviar a juventude do ócio, contrário às virtudes e origem de todos os vícios, e a refinar a sutileza dos engenhos” e gabava-se do fato de que a academia baiana “dos Esquecidos”, entre cujos fundadores ele estava incluso, servira para que “graves e discretos assuntos” fossem debatidos em “elegantes e agudíssimos versos”.

Rocha Pita, no entanto, compõe sua história em prosa: num estilo cheio de agudezas, em que a mais séria documentação desse aluno dos jesuítas de Salvador, doutorado em direito em Coimbra (um dos maiores escritores menores da época, segundo a definição de Wilson Martins), parece quase desaparecer, dominada como está pelo empolamento retórico e exaltação nativista.

A resposta poética, sempre a serviço de um nativismo apologeta, vem de um franciscano, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704–1768/69?), o qual explica o próprio poema *Eustáquidos* (poema sacro

em formas tragicômicas sobre a história de Santo Eustáquio) com uma *Descrição da Ilha de Itaparica*, que é o contraponto estilístico da “silva” à Ilha da Maré de Botelho de Oliveira. A frieza do poema, composto em cansadas embora decorosas oitavas camonianas, com intrusões estilísticas verdadeiramente dantescas (que sugerirão a Sílvia Romero um paralelo entre os *Eustáquidos* e o *Inferno*), é redimido aqui por um forte amor pela terra local. De modo que pode o panegírico franciscano fixar com o frescor das experiências vividas as reflexões sobre os tipos humanos, as belezas da natureza, mas sobretudo as atividades do povo de sua terra (destacando-se o famoso canto sobre a caça à baleia). Aqui e ali, encontramos algumas imagens sedutoras, como:

Os limões doces muito apetecidos
estão virgíneas tetas imitando,
e quando se veem crespos e crescidos,
vão as mãos curiosas incitando:
[...]

Nas quais, porém, a comparação mais ousada é tirada do Canto IX dos *Lusíadas*.

O sentimento nativista está, portanto, na base de toda manifestação cultural da época: individual ou de grupos. E isso manifesta-se tanto na academia, como um fato social, quanto na realização de obras que tendem a valorizar o Brasil não mais apenas como uma paisagem diferente ou como um reservatório de riquezas inexploradas, mas como “história”. Nesse sentido, a divulgação dos acontecimentos da colônia, o orgulho das genealogias já estabelecidas e das empreitadas realizadas, tendem a conferir ao Brasil sua fisionomia própria. Um cronista de Salvador, Luís dos Santos Vilhena, professor de grego e servo do rei “nas armas como nas letras”, fixa em vinte epístolas (conhecidas como *Cartas de Vilhena*, manuscrito da Biblioteca Nacional do Rio, posteriormente publicadas sob o título de *A Bahia no século XVIII*, 1969) a vida setecentista da capital baiana. Por sua vez, um beneditino do Recife, Loreto Couto (nascido em Recife no século XVIII), ligado à Academia dos Renascidos, compõe com espírito ufanista seus *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco* (1757): esboço cronístico em que os casos exemplares exaltados na prosa

barroca do panegírico adquirem para nós cor e interesse especialmente quando o protagonista branco substitui o índio, defendido em sua humanidade e descrito em uma perspectiva de desusada objetividade em suas relações com o meio ambiente e com os conquistadores. A obra de Loreto Couto, valorizada no início do século xx por Capistrano de Abreu, permaneceu inédita até 1902. É, portanto, difícil, senão impossível, encontrar nela, como se quer, o estímulo do indianismo romântico de um José de Alencar (que, no entanto, poderia ter consultado o manuscrito): ainda que algumas observações sobre a vida artística do Brasil colônia, incluindo pintura, música e literatura no Recife, pareçam ter sido incorporadas à cultura brasileira antes mesmo da popularização da obra de Couto por meio da impressão.

Já completamente livre do contexto acadêmico, mas acessível a Couto pelo estilo (um barroco grandiloquente de abordagem doutrinária católica, em que o fato torna-se sempre *exemplum* destinado à exaltação do bem ou à execração do mal) é um outro historiador moralista, Nuno Marques Pereira (1652–1728/31), autor daquele *Compêndio narrativo do peregrino da América* que, na esteira do *Pilgrim's Progress* de Bunyan, populariza em português o gênero da *peregrinatio* edificante. Diz-se que Nuno Marques Pereira, cuja biografia é quase de todo desconhecida, teria sido um dos inúmeros aventureiros levados pela *auri sacra fames* ao distrito de Minas (onde teria encontrado um protetor no “mestre do campo” Manuel Eanes Viana). E em sua obra, que teve grande popularidade no século xviii (a primeira parte havia sido publicada em Lisboa em 1728), quis-se reconhecer o início de uma narrativa brasileira de ficção. Mas a bagagem de alegorias, que sobrecarrega e desumaniza personagens e acontecimentos, ainda que obtidos da vida mesma, torna sua história fantástica e para nós ilegível.

A história tornou-se um novo gênero literário, e vários autores dedicaram-se a ela, num espírito de exaltação genealógica ou de valorização das Ordens eclesiásticas, especialmente religiosas: o franciscano Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1695?– 1763/65), membro da Academia dos Esquecidos e autor do *Novo orbe seráfico*

brasílico, no qual a crônica das façanhas dos frades menores na província brasileira é realizada com dignidade informativa; o beneditino Frei Gaspar da Madre de Deus (1715–1800), membro da Academia dos Renascidos e autor das *Memórias para a história da capitania de São Vicente*; e, finalmente, o aventureiro Pedro Taques (1714–1777), cuja *Nobiliarquia paulistana* é ainda hoje a fonte mais preciosa para o estudo da história de São Paulo: nela as façanhas dos bandeirantes e dos que lideraram a marcha para o interior dos construtores do Brasil são fixadas com rigor documental e com espírito crítico.

3. Parêntese “português”

Costumam os manuais, neste ponto, introduzir nas malhas da literatura brasileira outros nomes e outros personagens. Todavia, assim como incluímos nestas páginas, enquanto coautores de uma tradição estilística brasileira, escritores nascidos em Portugal, mas literariamente realizados no Brasil, assim também deveríamos excluir aqueles que apenas nasceram no Brasil colônia e que, transferindo-se depois para Portugal, lá se tornaram escritores e lá publicaram obras destinadas a entrarem na tradição estilística local. No entanto, cumpre mencionar dois deles: o moralista Matias Aires (1705–1763) e o autor dramático Antônio José da Silva, o Judeu (1705–1739).

O primeiro, nascido em São Paulo e estudante de “artes” e direito em Coimbra, depois de um período na França, escreveu em Portugal as suas *Reflexões sobre a vaidade dos homens* (1752): uma obra que teve sucesso imediato no Portugal setecentista em que refletia, na esteira do *omnia vanitas* bíblico, e numa linha de pensamento jansenista (o homem pecador, presa da “vaidade”) e didascálico (*à la* Rochefoucauld), as preocupações barrocas e pré-românticas já existentes no fundo do pensamento racional-iluminista. Um caminho pelo qual seguirá também a irmã, Teresa Margarida da Silva e Orta, a qual, nas suas *Aventuras de Diófanes* (Lisboa, 1752; com um título

muito mais elaborado, depois reduzido na segunda edição), dará, sob o pseudônimo anagramático de Doroteia Engrássia Tavadra Delmira, um polido molde português às *Aventures de Télémaque* de Fénelon.

Quanto ao Judeu, no qual uma parte dos críticos quer ver o exemplo mais significativo do rococó brasileiro, sabemos que, tendo partido aos oito anos do Rio de Janeiro, sua terra natal, para chegar com os pais a Lisboa, onde a mãe será acusada de judaísmo, levou toda a sua vida na capital portuguesa animada pelas suas alegres *Óperas* teatrais. A produção literária de Antônio José pertence a Portugal. Mas o fogo deste archote, que ilumina para a posteridade sua figura e tinge de melancolia suas invenções cênicas aparentemente frívolas, mas carregadas de inquietantes duplos sentidos, reverbera também no exterior. E ao Brasil pertence o personagem Antônio José da Silva. A ele o primeiro poeta romântico brasileiro, Gonçalves de Magalhães, dedicará emblematicamente a sua primeira tragédia dirigida à reforma do teatro nacional: assim como o reformador do teatro português, Almeida Garrett, amigo íntimo de Magalhães na Paris de Luís Filipe, dedicou à emblemática personagem de Gil Vicente seu primeiro drama. Enquanto que ao “Judeu, autor pátrio” reservará uma de suas equilibradas páginas críticas o maior narrador do século XIX, Machado de Assis.

Diferente é a personagem e o caso literário de Domingos Caldas Barbosa, também nascido no Rio (1738/40?) e falecido em Lisboa (1800) depois de uma vida transcorrida quase inteiramente na capital. Caldas Barbosa era mulato. E essa condição, aliada ao seu talento poético individual que também na Arcádia o manteve fiel a uma musa de veia fácil, contribui para fazê-lo, mesmo dentro do cenário português que acolheu a sua vida, um poeta “brasileiro”. Se, por um lado, foi de fato o Lirio Selinuntino da Arcádia romana, e como tal aparece entre os fundadores da Arcádia lisboense, por outro, viu seu personagem de religioso boêmio, sempre acompanhado pela viola com a qual modulava as ternas modinhas e os lunduns do seu país, colorir os encontros mundanos da Lisboa do final do século com o exotismo colonial (recorda-o também William Beckford nas suas *Cartas de*

Portugal, tecendo-lhe um ânglico sonho tropical). Seus contemporâneos o invejavam:

Tu és Caldas, eu sou Caldas.
tu és rico, eu sou pobre:
tu és o Caldas de prata,
eu sou o Caldas de cobre...

como lamentará o homônimo conterrâneo Sousa Caldas, imerso na pouco rentável tradução dos *Salmos* de Davi.

Na poesia de Caldas Barbosa (*Viola de Lerenó*, parte I, Lisboa 1798; parte II, Lisboa 1826) quis-se ver o signo do dengo (isto é, do langor) crioulo, próprio de certo lirismo brasileiro. A musa lasciva e adocicada de Lerenó acolhe o termo localista ou o turpilóquio da plebe: sem a incisividade que o isolava na poesia de outro mulato famoso, Gregório de Matos, preparam o canto fácil da modinha brasileira do final do século XIX.

4. Arcades ultramarinos

Em 1768, o poeta brasileiro Cláudio Manuel da Costa publica em Coimbra as próprias *Obras poéticas*, qualificando-se no prólogo como “arcade ultramarino, chamado Glauceste Satúrnio”. No mesmo ano, no *Parnaso obsequioso*, drama destinado à recitação em Vila Rica, em 5 de dezembro, dia do aniversário do governador da capitania de Minas Gerais, D. José Luís de Meneses Abranches de Castelo Branco, Conde de Valadares, o mesmo Cláudio se definirá no frontispício do manuscrito (que será publicado somente em 1931, por Caio de Melo Franco), “Bacharel formado na Faculdade de Cânones, Acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra, e criado pela Arcádia romana vice-custódio da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Satúrnio”. No entanto, será preciso esperar até 1810 para que se veja, em uma *Coleção de poesias inéditas dos melhores autores portugueses*, a sua “saudação à Arcadia ultramarina”, que um estudioso como Rodrigues Lapa supõe composta já em 1768 e não incluída, por falta de tempo,

no volume das *Obras*. A debatida questão de se alguma vez existiu de fato uma Arcádia brasileira da qual Cláudio Manuel da Costa teria sido fundador e patrono, ou se a autodesignação do poeta deve ser entendida em sentido analógico e como adesão individual a um novo cânone estético, parece hoje coisa resolvida em favor da primeira hipótese. E ela se sustenta mesmo à luz de novos documentos, como uma inédita ode de outro árcade romano semidesconhecido, Joaquim Inácio de Seixas Brandão. Sabe-se com segurança que realmente foi constituída, ainda que com uma vida efêmera e não significativa, uma Arcádia brasileira, no modelo daquela lusitana ou ulissiponense fundada em Lisboa em 1756 com bons sessenta anos de atraso em relação ao modelo romano. O que para nós importa, no entanto, é o fato de que, mesmo na colônia, e em um centro cultural como o do distrito de Minas, o cânone arcadiano, neoclássico em sua encarnação ibérica, tendeu a substituir, na segunda metade do século, o então dominante cânone barroco.

A imitação da natureza propugnada pelos árcades brasileiros sob o pretexto pastoril (Glauceste Satúrnio para Cláudio Manuel da Costa, Alcindo Palmireno para Silva Alvarenga, Termino Sipílio para Basílio da Gama e Dirceu para o maior de todos, Tomás Antônio Gonzaga) era, no entanto, ainda mais literária do que aquela a que se propunham os árcades portugueses. Entre a natureza áspera que encerra a Vila Rica brasileira, com seus exaustos rios auríferos, e com a natureza dos modelos clássicos, Teócrito, Virgílio e depois Sannazaro, se interpunha para o literato brasileiro a doce planície do Mondego português, a paisagem civil cantada por Sá de Miranda, por Rodrigues Lobo, por Camões: os modelos estéticos dos poetas brasileiros doutorados em Coimbra. Cláudio Manuel da Costa confessará no “Prólogo ao leitor” anteposto às suas *Obras poéticas* como manifesto de escola:

[...] destinado a buscar a Pátria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui, entre a grosseria dos seus gênios, que menos pudera eu fazer que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorância! Que menos, do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios, e no centro deles adorar a preciosidade daqueles metais, que têm atraído a este clima os corações de toda a Europa! Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores.

E no entanto, a Arcádia brasileira, polifonia de vozes líricas e épicas unidas não tanto pela vontade associativa mas pelo fato de ter escolhido, cada uma por sua própria conta e como ponto de chegada de um amadurecimento estético individual, com a rejeição das fórmulas então estereis de cultistas e conceptistas, o caminho da literatura bucólica, constitui justamente, como expressão de grupo, um dos momentos-chave dessa história literária. Mesmo que com a bipartição, de raiz política, entre a literatura colonial e literatura de autonomia expressiva, tenha-se querido ver apenas o último desdobramento, na colônia, da literatura da pátria.

A Arcádia brasileira, em sua deferência a um específico cânone estético de marca italiana e portuguesa, na extrema literariedade de seu pretexto pastoril e de sua deliberada simplicidade, atinge pela estatura poética de alguns de seus adeptos (não apenas Tomás Antônio Gonzaga, poeta de valor universal, mas também Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga) cimos de refinada e dolente poesia. É uma poesia que influenciará a futura literatura brasileira. O soneto, de puras formas neoclássicas, de Cláudio Manuel da Costa, em que a lição de Petrarca e Camões se dilui em uma nova ternura expressiva, será ainda no final do século XIX modelo dos parnasianos; enquanto nos textos de um Cláudio Manuel da Costa ou de um Gonzaga o nativismo, que aos coloridos exaltadores barrocos das grandezas do país sugeria descrições grandiloquentes para uso dos estrangeiros, torna-se pena sutil de consumo local. Nasceu com os árcades, sem dúvida sob a influência das ideias da França e da América, mas com uma referência precisa aos problemas locais, aquela consciência pátria que com os românticos desembocará no desejo de independência. Um iluminismo de burgueses coloniais, dos quais partirá, tanto na direção política quanto na direção estética, o movimento de autonomia do país. E assim como mesmo o poema épico de um Cláudio Manuel ou de um Basílio da Gama, deixando de lado os barroquismos, saberá indicar, mesmo na pobreza de suas soluções estilísticas, o caminho do futuro indianismo literário. As mortes e prisões dos árcades de Minas, em nome de uma ainda não muito clara independência, adquirirão no curso da história um sentido cada vez mais preciso.

4.1. cláudio manuel da costa

De família luso-brasileira (o pai português e a mãe de origem paulista) atraída para a capitania de Minas pelo milagre do ouro, a futura vítima da Inconfidência nasceu em Vila do Carmo (Mariana) em 1729; depois dos primeiros estudos em Vila Rica e, posteriormente, no colégio jesuíta do Rio de Janeiro, tomara, como todos os outros, o caminho da Europa e doutorara-se em Coimbra em direito canônico. O regresso à pátria, onde uma carreira de advogado e homem público o aguardava, faria dele uma das mais prestigiadas personalidades da colônia. Em 1789, porém, viu-se envolvido, juntamente com seus confrades poetas Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, naquele movimento de independência que mais tarde ficou conhecido sob o nome de Inconfidência Mineira: uma conspiração frágil, fantástica, da qual ainda não foi possível reconstruir todos os detalhes e que talvez, sem os testemunhos poéticos dos conspiradores, jamais teria assumido a importância que a morte na prisão de Cláudio Manuel e a piedade despertada pelos popularíssimos poemas compostos na prisão por Gonzaga lhe conferiam.

Chefe da conspiração, organizada quando se soube que o novo governador, o Visconde de Barbacena, trazia da metrópole a ordem de cobrar dos súditos de Minas e em favor da coroa portuguesa todos os atrasados da taxa sobre a extração de ouro, era um personagem pitoresco e exaltado: o Alferes Joaquim José da Silva Xavier, dito “Tiradentes”, o qual propunha aos seus concidadãos o modelo da independência americana. Uma insurreição armada poderia ter feito da capitania de Minas um estado autônomo livre e rico. Traídos por um delator, Joaquim Silvério dos Reis, inimigo pessoal de Gonzaga, os suspeitos de pertencerem ao conventículo foram todos detidos e encarcerados: Tiradentes foi executado, Cláudio Manuel da Costa suicidou-se ou foi morto na cela da Casa dos Contos, na qual estava isolado, enquanto Alvarenga Peixoto e Gonzaga foram exilados na África.

Em perfeita sintonia com os árcades portugueses (Garção, Dinis, Quita, Negrão e Cândido Lusitano), de quem, mesmo no reduto

cultural de Minas ele devia acompanhar epistolarmente a reforma literária, Cláudio Manuel da Costa formulou sua poética antibarroca e neoclássica em pronunciamentos contra o “deteriorado gosto dos tempos” e a favor de uma restauração dos modelos clássicos: Petrarca e Camões. Mas o sentimento nativista de que era portador (e que se sente também na ambivalente tomada de consciência de uma realidade natural como a brasileira, ou melhor, a mineira, bárbara e antipoética segundo o cânone corrente) condicionara em todos os momentos a sua musa, atenta à lição das canoras ninfas do Mondego, mas incapaz de cantar outros lugares que não as descampadas serras da pátria. Afirmo o seu Ribeirão do Carmo:

Competir não pretendo
contigo, ó cristalino
Tejo, que mansamente vás correndo:
meu ingrato destino
me nega a prateada majestade,
que os muros banha da maior cidade.
[...]
Não se escuta a harmonia
da temperada avena
nas margens minhas; que a fatal porfia
da humana sede ordena
se atente apenas o ruído horrendo
do tosco ferro, que me vai rompendo.
[...]

A oposição entre as serras de Minas e a planície do Mondego tornar-se-á então um dos temas recorrentes desta poesia arcádica na qual os pastores talham nas rochas e não nos troncos da convenção pastoral os nomes de suas amadas:

Aqui, sobre esta pedra áspera e dura
teu nome hei de estampar, ó Franceliza

e nesse cenário rochoso da fábula pastoril, um descritivismo realista, desconhecido das outras Arcádias, firma, para a literatura brasileira, a paisagem das falésias barrocas e a das falésias românticas. Assim como o poeta barroco e o bardo romântico, o árcade brasileiro sente a oposição da natureza como projeção externa de um conflito íntimo:

Destes penhascos fez a natureza
o berço em que nasci: ó quem cuidara
que entre penhas tão duras se criara
uma alma terna, um peito sem dureza!

E como os rios românticos, o pátrio rio não fluirá por uma planície idílica, mas nascerá da rocha: uma rocha que na transposição mitológica e culta do árcade ultramarino torna-se um gigante petrificado segundo uma fonte inconsciente ou subjacente que é de um lado o Adamastor de Camões e do outro o rochoso Polifemo de Góngora.

É uma poesia de contrastes, toda um jogo sobre antinomias temáticas: chegada e partida, mudança de coisas e pessoas, incerto e melancólico oscilar do artista brasileiro entre a pátria da cultura e a pátria da natureza, entre a urbana veste de estudante e o grosseiro gibão de mineiro. Mas é uma poesia que, na rejeição do que era exterior e amaneirado no barroco deteriorado, saberá recuperar os sólidos valores líricos do grande século xvi português, sem, todavia, empobrecer a imagem culta, do conceito opulento ensinado por Góngora e Quevedo. Nesse sentido, a obra lírica de Cláudio Manuel da Costa, que se realiza em sonetos, éclogas e epicédios, atinge o seu próprio diapasão na estrutura fechada de sapientíssimos sonetos e na fluência de éclogas (a iv sobretudo, a respeito da mudança das coisas e do amor, ou a viii, a qual retoma, mas arcadizando através do Metastasio de *Ciclope* e da *Galatea*, o tema do Polifemo barroco) onde o modelo de Teócrito, mas também de Marino e Góngora, é filtrado através da interpretação que do *fatum* virgiliano havia dado a tradição lírica portuguesa.

O poeta civil que, malgrado o disfarce pastoril, Cláudio Manuel jamais recusou ser, aflora em protestos ao rei contra o iníquo sistema tributário imposto a um pobre “país decadente” ou em comparação (em detrimento da coroa portuguesa) com a Rússia iluminada de Pedro, o Grande, autor da transformação de um território semibárbaro em país moderno. Mas manifesta-se sobretudo na construção de um medíocre, monótono poema épico, *Vila Rica*, longamente elaborado, mas nunca publicado durante a vida do autor. O tema nativista, tratado ora em formas de ortodoxia política, apresenta aqui os colonos

de Minas já ameaçados por uma Discórdia voltairiana e ora pacificados pelo triunfo da justiça e da autoridade régia. E é um tema sugerido pelo *Uraguai* de Basílio da Gama, introdutor do índio na tessitura de um poema heroico (e muitas cenas do *Vila Rica* são tiradas, como veremos, do *Uraguai*). E isto ainda que o árcade Cláudio Manuel da Costa não escolha formalmente nem a oitava camoniana nem o verso livre de Basílio, mas adapte o seu tema ao sistema de rimas emparelhadas revivido pela *Henriade* de Voltaire.

4.2. alvarenga peixoto e bárbara heliodora

Entre os conjurados de 1789, Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744–1792) figurava como “um dos chefes”. Nascido no Rio de Janeiro, doutor em Coimbra em 1767, partícipe na metrópole das contendas literárias pombalinas (a dita “guerra dos poetas”), depois de uma breve experiência de magistrado, dedicou-se em sua terra natal principalmente à agricultura e à extração do ouro; porém, dedicou-se ainda mais às letras e à vida social que em sua casa gravitava em torno da figura de Bárbara Heliodora, a futura “heroína da Inconfidência” (embora nada, historicamente, pareça justificar essa designação). Companheira, desde 1781, de Alvarenga Peixoto, musa de um arcádico salão colonial, e celebrada por sua vez como a primeira (em ordem cronológica) poetisa do Brasil (mas dela não restam mais que poucos versos e algumas composições contestadas a Inácio José), aquela que o marido da infernal prisão da Ilha das Cobras teria cantado em versos metastáticos, e também camonianos, como a “Bárbara bela / do Norte estrela”, teria de fato se tornado um símbolo da revolução fracassada. Isto é, depois dos trágicos acontecimentos de 1789 e depois de o poeta (o qual aparentemente portara-se mal na prisão, denunciando os amigos) ter sido enviado com duros grilhões que o feriam e humilhavam, primeiro para o Rio e depois para Ambaca, em Angola, onde morreria de febres passado menos de um ano, Bárbara passou à lenda literária que a retratava como errante, maltrapilha e louca, entre os vestígios do antigo esplendor. Sabemos,

pelo contrário, que ela morreu de tuberculose aos sessenta anos, depois de vestir o hábito carmelita.

Quanto a Alvarenga Peixoto, árcade iluminado e modernista, fascinado pela declaração de independência americana de 1776, o que dele resta (trinta e três textos poéticos e algumas cartas) certamente não é suficiente para fazer dele um grande poeta. Era um versificador frio, embora correto. Seus contemporâneos o censuravam por imagens como a que no soneto *Por mais que os alvos cornos curve a Lua* ousava atribuir “chifres à lua”. Porém, em vida, apenas três poemas seus foram publicados, o restante foi impresso postumamente. Cinco sonetos, descobertos pelo filólogo português Rodrigues Lapa em 1959 numa ignorada coleção manuscrita, lançaram nova luz sobre a personagem; e validaram a hipótese de que, por ocasião da prisão e do julgamento, muitos versos do poeta tenham desaparecido. Falou-se mesmo desse megalomaniaco e endividado inconfidente como simples precursor, no século XVIII neoclássico, do indianismo que será próprio dos românticos brasileiros de meio século depois; ou também de um glorificador gratuito dos governantes portugueses (uma longa ode ao Marquês de Pombal, um soneto à estátua do mesmo, um “Canto genetlíaco” para o filho do governador). Mas no parco cancionário não faltam iluminações poéticas, versos refinados que permitem aproximar Alvarenga Peixoto dos metafísicos ingleses (compare-se, por exemplo, o soneto *Passa-se uma hora, e passa-se outra hora* com *To His Coy Mistress* de Andrew Marvell): outro aspecto e uma reviravolta inesperada desta Arcádia colonial.

4.3. gonzaga

As novas descobertas e novas interpretações não perturbaram as perspectivas em relação àquele que sempre foi considerado o maior poeta do século XVIII da língua portuguesa e, de longe, o mais popular depois de Camões: Tomás Antônio Gonzaga (1744–1810).

Entre os poetas da Arcádia, Gonzaga é o único que não usa o expediente pastoril como álibi de convenção, o único que não estabelece diafragmas literários entre uma vida desfrutada e sofrida em primeira pessoa e uma poesia catártica, mas não alienante. O único que, na autodescrição lírica e na reconstrução amorosa, na figura da pastora, da confiança da amada, criou uma lenda literária que também é personagem: Marília. Dos outros árcades, talvez se possa ignorar o processo biográfico: este corre paralelo ao poético, mas não é seu suporte indispensável. Como todos os grandes (e Gonzaga é, numa escala de valores absolutos, um dos dez grandes poetas de Portugal e do Brasil), este “doutor” discreto e esclarecido constrói vida e obra uma em função da outra: para que o momento de maior tensão vital (os breves anos do enamoramento, da conspiração, da prisão) seja também o da mais alta expressão artística.

O começo é português: e será apenas a história poética que fará deste homem nascido em Portugal, no Porto (de pai brasileiro, radicado na cidade, e mãe portuense), e falecido na África após uma estadia de quase vinte anos, um dos maiores poetas do Brasil. O primeiro contato com o país data de 1751, quando seu pai, magistrado, foi transferido para o Recife. Dali, após seus primeiros estudos, o jovem muda-se para Salvador, na Bahia, e torna-se aluno dos jesuítas pelo menos até 1759, ano no qual a ordem de expulsão emitida pelo Marquês de Pombal se abateu sobre a Companhia. O regresso a Portugal em 1761 apresenta ao futuro poeta o espetáculo de uma Lisboa destruída pelo terremoto, de uma Lisboa onde, como escrevera Baretti em 2 de setembro de 1760, “não se veem senão massas imensas de cal, pedras e tijolos, amontoados a esmo, dos quais irrompem colunas partidas em muitos pedaços, fragmentos de estátuas e paredes fendidas de diversas maneiras”.

Pouco sabemos acerca dos anos em que Gonzaga esteve em Coimbra, onde obteve o doutorado em direito em 1768 e fez planos para uma carreira universitária: um período e um projeto a que se deve reportar a monografia sobre o *Direito natural*, tratado de sabor iluminista (a dedicatória é ao Marquês de Pombal) com tímidas aberturas a um liberalismo de costumes. Um breve serviço como magistrado em Beja,

Portugal, é o prenúncio de sua nomeação e transferência, em 1782, para Vila Rica. E aqui, imerso em um ambiente novo, em uma sociedade nova, entre amigos cultos e venerados como Cláudio Manuel da Costa, o Glauceste dos versos arcadianos, a personalidade poética de Gonzaga explode. Nos sete anos entre sua chegada à capital do ouro e sua deportação para a África, ele constrói e fixa para a posteridade o seu próprio personagem literário. Tudo acontece rapidamente: a assunção entre os notáveis da cidade desse culto “ouvidor e procurador dos defuntos e ausentes”, que em 1783 distinguira-se também com a compilação de um tratado em defesa da usura (*Carta sobre a usura*) dedicado ao intendente do ouro; a associação poética com Glauceste; o enamorar-se por uma moça da boa burguesia da cidade, Maria Doroteia de Seixas; o conflito de competências entre o ouvidor e o novo governador de Minas; a promoção-remoção para desembargador da Bahia e o momentâneo alívio pela substituição, no mesmo período, do odiado governador Cunha Meneses pelo culto e iluminado Visconde de Barbacena; o pedido à rainha, Dona Maria I, da licença de casamento em vista da transferência para Salvador. Por fim, a catástrofe: a denúncia da conspiração, a prisão e depois a morte, dita suicida, de Cláudio Manuel da Costa, porque estava perturbado por não ter conseguido calar os nomes dos outros conspiradores, a prisão de Gonzaga (em 21 de maio de 1789), sua transferência para o Rio de Janeiro na fortaleza da Ilha das Cobras; a condenação a dez anos de degredo em Moçambique; a partida sem retorno em 23 de maio de 1792 com o navio dos obrigados.

As crônicas narram que, assim que chegou ao solo africano, Gonzaga viu a sua sorte mudar: mesmo antes, já na saída do porto do Rio de Janeiro, recebeu tratamento preferencial do comandante do navio. Sabemos que em Moçambique reconstruiu fortuna e vida, que foi comerciante e também magistrado (quando morreu era juiz da alfândega local); sabemos que casou-se com a filha de um rico comerciante de escravos e que, mesmo no exílio, manteve a liberdade de juízo a ponto de ser classificado como subversivo. E sabemos também que, nos últimos anos de vida, voltou à poesia com um poema de gosto trágico-marítimo sobre o naufrágio do Marialva: localizado,

depois de anos de esquecimento, por Manuel Rodrigues Lapa na Biblioteca Nacional, no Rio. O manuscrito do poema (que foi publicado na Itália em 1988 e no Brasil em 1996) nada acrescenta à fama do autor; revela, contudo, uma grande maestria poética.

Mas, ainda que rejeitando o clichê romântico de um Gonzaga que, algemado, invoca até a morte o nome de Marília, mesmo para nós o poeta permanece ligado à aventura político-amorosa que o tornaria o cantor de *Marília de Dirceu*.

Quando conheceu Maria Doroteia (Marília), então com dezessete, Gonzaga-Dirceu tinha quarenta anos. Mas mesmo que ele já tivesse composto versos para Ormie, Nisi ou Lidore, o itinerário para Marília é hoje para nós o itinerário para Gonzaga. Porque em torno desse amor da maturidade, todas as experiências anteriores são transfiguradas e unificadas: até a recuperação e reescrita no novo nome de rimas antigas. Os primeiros versos são os da conquista: onde, todavia, a dignidade e a compostura do magistrado, preocupado em afirmar com serena ironia a própria autossuficiência econômica diante dos ricos burgueses que lhe disputam o direito à amada, manifesta-se num ideal de horaciana *medianitas* em que se reflete a lição dos urbanos arcades metropolitanos (Garção), mas também uma realidade autobiográfica substancial:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro
que viva de guardar alheio gado.

Marília é a noiva, aquela que justifica a posse dos bens materiais como penhor de paz doméstica, motivo de inveja e respeito aos contemporâneos e à posteridade. O hábil retrato em versos fluidos não deixa de ser maneirista, como são maneiristas os cabelos de ouro da “gentil pastora” (“Os teus cabelos são uns fios d’ouro”), o movimento dos olhos e o riso:

para viver feliz, Marília, basta
que os olhos movas e me dês um riso.

Porém, à medida que a paixão amadurece, o retrato ganha tons realistas: o cabelo não é mais louro, mas “tem a cor da noite negra”, e os

olhos são os “negros olhos que matam” das mulheres brasileiras.

A pequena ária sáfica e metastasiana

Mal vi o teu rosto
o sangue gelou-se,
a língua prendeu-se,
tremi, e mudou-se
das faces a cor.
Marília, escuta
um triste pastor.
[...]

dramatiza-se no tema ibérico e barroco da mudança, aportuguesa-se na redescoberta do motivo da saudade. O nativismo que em Glauceste sugeria a ambientação dos carmes entre as rochas de Minas e às margens dos caudalosos rios de ouro, dita a Dirceu um dos poemas mais conhecidos desse cancionero nacional. Mas a perspectiva mudou. Gonzaga vê as coisas desde um quadro limitado; o magistrado eleva o olhar acima dos papéis e tem Marília diante de si, absorta na leitura: e o mundo da natureza, fixado na litografia iluminista (a Moca de Parini), com seus escravos que vasculham a terra, que peneiram as areias dos rios de ouro; que abrem picadas nas matas virgens ou mesmo enrolam folhas de fumo para espremer o doce sumo da cana, fica além de uma janela que não quer se abrir:

Tu não verás, Marília, cem cativos
tirarem o cascalho e a rica terra,
ou dos cercos dos rios caudalosos,
ou da minada serra.
Não verás separar ao hábil negro
do pesado esmeril a grossa areia,
e já brilharem os granetes de oiro
no fundo da bateia.
Não verás derrubar os virgens matos,
queimar as capoeiras inda novas,
servir de adubo à terra a fértil cinza,
lançar os grãos nas covas.
Não verás enrolar negros pacotes
das secas folhas do cheiroso fumo;
nem espremer entre as dentadas rodas
da doce cana o sumo.
Verás em cima da espaçosa mesa

altos volumes de enredados feitos;
ver-me-ás folhear os grandes livros,
e decidir os pleitos.
[...]

Calafrios de presságio, mesmo em obediência ao tema clássico e horaciano do *carpe diem*, parecem então sacudir a compacta tessitura desses poemas de bonança:

Que havemos de esperar, Marília bela,
que vão passando florescentes dias?
As glórias que vêm tarde, já vêm frias,
e pode enfim mudar-se a nossa estrela.

Quando a mudança ocorre, o poeta aprendeu a olhar para dentro de si. A poesia, antes um irônico e ponderado divertimento, uma adesão da cultura ao jogo europeu da Arcádia, mesmo com a introdução de elementos líricos da tradição local (a modinha brasileira), passa a ser a medida de uma situação humana. E não é mais apenas o amor de Marília ou um fim de vida sereno e doméstico que está em jogo, mas toda a carreira de um homem que se realizou na poesia. Na prisão, Gonzaga escreve versos. A eles, mais do que aos memorandos que são obra do homem de direito, ele confia sua própria defesa: “O réu — ele escreverá — tão logo os interrogadores saírem de sua cela, comporá uma ode, tão calmo que sente seu espírito”. Como se a ode, com sua bagagem de erudição clássica, com sua forma fechada, pudesse refletir a integridade e a ordem de um caráter urbano e culto. No entanto, as poesias da segunda parte de *Marília*, da prisão, são também dolorosos documentos de uma vida frustrada.

Apinham-se e sobrepõem-se no cárcere escuro as imagens luminosas de uma Marília distante, fixada em um sorriso, em uma atitude, em um desejo: perdida para sempre. O ideal doméstico não realizado tinge-se de desespero. E nasce o lamento (“Já não cinjo de loiro à minha testa”; ou “Já, já me vai, Marília, branquejando / loiro cabelo, que circula a testa”); o protesto (“Esprema a vil calúnia muito embora”); o canto da saudade (“A estas horas / eu procurava / os meus amores; / tinham-me inveja / os mais pastores”); o sonho (“Pintam que entrando vou na grande igreja; / pintam que as mãos nos damos”), e

por fim o envio que a descrição meticulosa dos lugares amados tinge de realismo:

Meu sonoro passarinho,
se sabes do meu tormento,
e buscas dar-me, cantando,
um doce contentamento,
[...]

Toma de Minas a estrada,
na Igreja Nova, que fica
ao direito lado e segue
sempre firme a Vila Rica.

Entra nesta grande terra,
passa uma formosa ponte,
passa a segunda; a terceira
tem um palácio defronte.

Ele tem ao pé da porta
uma rasgada janela:
é da sala, aonde assiste
a minha Marília bela.

Para bem a conheceres
eu te dou os sinais todos
do seu gesto, do seu talhe,
das suas feições e modos.

O seu semblante é redondo,
sobrancelhas arqueadas,
negros e finos cabelos,
carnes de neve formadas.

A boca risonha e breve,
suas faces cor de rosa,
numa palavra, a que vires
entre todas mais formosa.

Chega então ao seu ouvido,
dize que sou quem te mando,
que vivo nesta masmorra,
mas sem alívio penando.

A primeira parte de *Marília* (vinte e três liras: onde, na designação com termo musical dos poemas, está o sinal do *cantabile* de Gonzaga) aparece em Lisboa em 1792; a segunda (trinta e duas liras) em 1799; a

terceira (muito discutida) em 1812. As reimpressões foram muitíssimas. O romantismo muito se apossa do personagem Gonzaga em cuja obra, aliás, o pai do romantismo português, Almeida Garrett, ousou recriminar a fraqueza do sentimento nativista:

Quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, — que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escurro, — ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmins, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga!

Mas Garrett estava errado: porque *Marília*, se não se adorna de exotismo, carrega em si, em sua própria estrutura bipartida, a razão da fortuna romântica futura. Um caso fascinante de fortuna literária em certo sentido desassociada da “vontade” do autor. Como bem observou Alexandre Eulálio, uma obra concebida como uma coletânea de versos de amor, transforma-se aqui em uma “história” com começo e fim. Onde o público que “sabe” no início o que o autor-protagonista (e nesse sentido romântico) ainda ignora, tinge de pena o idílio pastoril que estruturalmente, hoje, é sentido como justificativa e prelúdio para a tempestade final.

A crítica do século xx, na pessoa de Manuel Rodrigues Lapa, restituiu a Gonzaga a autoria das *Cartas chilenas*, anteriormente atribuídas a Cláudio Manuel da Costa. Nesse poema heroico-cômico em versos livres, dividido em doze cartas e dirigido contra as prevaricações coloniais do governador Luís da Cunha Meneses (o “Fanfarrão Minésio”), seria a origem primeira das desventuras políticas de Gonzaga. A obra talvez não acrescente muito ao poeta. Ajuda-nos, contudo, a aprender mais sobre o homem e seu tempo, se a Vila Rica que dela emerge se configura como uma pequena capital das artes e da luxúria: uma espécie de paralelo estilístico brasileiro das Weimar grão-ducais europeias.

5. A poesia épica entre barroco e neoclássico

O disfarce bucólico que os árcades de Minas assumiram, cada um segundo seu temperamento, mais como veículo de uma literatura de expressão direta, de simples confissão autobiográfica, do que como pretexto estético de não participação social, serve nos mesmos anos não só ao gênero lírico, mas também ao épico: sob o rótulo unitário do *epos* podemos agrupar os poemas de intenção diversa, heroica ou didática, sugeridos aos poetas brasileiros pelo fervor nativista. O exemplo veio de longe, da *Prosopopeia* de Bento Teixeira e do *Eustáquidos* de Itaparica ou, mais recentemente, da Vila Rica neoclássica de Cláudio Manuel da Costa em que, todavia, a lira cansada de Glauceste, acostumada à concentração lírica do soneto ou da ode, não resistira ao uso maciço dos *epos*.

5.1. basílio da gama

José Basílio da Gama (1741–1795) inverterá a relação crítica e será lembrado mais pelo poema épico, o *Uruguai*, que pelos exageros líricos (sonetos e odes) em que retomará com mestria as pistas temáticas do *carpe diem* e da mudança tão caras a esses árcades neoclássicos. O poema talvez tenha sido concebido em Roma, onde o poeta, de origem mineira e educado no Rio pelos jesuítas, foi completar sua educação e ingressou na Arcádia romana com o nome de Termino Sipílio. Coimbra não é mais o único porto dos filhos da burguesia brasileira. As alternativas vêm da própria Lisboa, mas também de outras cidades europeias: Roma, sobretudo.

Os acontecimentos posteriores da vida de Basílio da Gama influenciarão suas escolhas estéticas. Na Lisboa pombalina ele é acusado de jesuitismo e condenado à deportação para Angola: um epitáfio para a filha do Marquês de Pombal irá salvá-lo. E desse momento em diante o poeta mineiro se tornará o paladino do antijesuitismo. Até o poema, publicado em Lisboa em 1769, terá o

antijesuitismo como fio condutor: enquanto a estrutura (cinco cantos em versos brancos e estrofes livres) revelará o desejo de autonomia em relação ao modelo clássico de Camões que ainda naqueles anos condicionava o Santa Rita Durão do *Caramuru*. O tema, ralo e anti-heroico (a expedição contra as missões jesuíticas do Rio Grande do Sul em execução do Tratado de Madri de 1750, tendo de um lado espanhóis e portugueses no papel de executores da justiça pombalina e, de outro, jesuítas e índios unidos no papel de inimigos) traz, todavia, para as letras brasileiras uma das contribuições mais específicas: o indianismo. Um indianismo na perspectiva arcadiana, onde o índio é a encarnação local do rústico, do pastor, do manso filho da terra, muito diferente do futuro herói nativo beligerante dos poetas românticos. No seu fervor antijesuíta, Basílio da Gama concentra contra os irmãos da Companhia, “lobos vorazes e lascivos”, exemplificados pelo Padre Balda, sobre o qual pesam todos os lugares-comuns do iluminismo pombalino, a carga de ódio reservada na economia do poema épico ao inimigo. Assim, o segundo elemento do binômio, o índio, vítima involuntária e inocente, é como que absolvido. O sentido setecentista da natureza, ponto de encontro da razão e do sentimento, ordena as coisas e os acontecimentos em cenas de compostura racional. Os ideais neoclássicos do trabalho do campo e o desprezo pelo dinheiro tingem de civilidade este curioso poema épico em que o herói branco, General Gomes Freire de Andrada, aproxima-se do índio na condenação de uma guerra de conquista, no sentimento (rousseauniano e setecentista) da incivilidade da irrupção do homem da cidade no equilíbrio da natureza. A rejeição à Europa belicosa e imperialista vem de Cacambo, o manso herói índio:

Gentes da Europa, nunca vos trouxera
o mar e o vento a nós! Ah, não debalde
estendeu entre nós a Natureza
todo esse plano espaço imenso de águas!

Mas o contraponto branco é igualmente humano:

[...] Descontente e triste
marchava o general; não sofre o peito
compadecido e generoso a vista
daqueles frios e sangrados corpos,
vítimas da ambição de injusto império.

A mão arcadiana de Basílio da Gama revela-se na elaboração de versos musicais onde se sente o eco de Virgílio, Petrarca, Tasso ou Camões, mas em que a natureza tem cores de impressão setecentistas.

Pouco acrescentam ao personagem literário um segundo poema épico, de temática negra, o *Quitúbia*, ou a dispersa produção lírica. Quanto ao homem, o fato de ele, no momento do infortúnio de Pombal, não ter engrossado o coro de execradores, depõe a favor de sua escolha meditada e consciente que pode resgatar o *Uruguai* da hipoteca de um pesado oportunismo literário.

5.2. santa rita durão

Nesse sentido, a íntima adesão à temática nativista, independente de qualquer outra ocasião poética, também deve ser interpretada como atitude de outro épico do século XVIII, José de Santa Rita Durão (1722–1784), que escreveu na epígrafe de sua obra:

Os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema que os da Índia [onde é clara a alusão aos *Lusíadas* de Camões]. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria.

O frade agostiniano Durão, doutor em teologia, também vinha de Minas; mas a sua vida haveria de transcorrer quase toda na Europa, entre a Itália (durante nove anos na Biblioteca Lancisiana e treze em Roma) e Portugal. O *Caramuru* foi publicado em 1781 em Lisboa e é um poema destinado, apesar da estrita ortodoxia formal camonianiana, a corrigir os “equívocos” ideológicos de Camões e a substituir a maravilha pagã pela piedade cristã. O tema (a história de Diogo Álvares Correia, o “Caramuru”, isto é, na língua dos tupinambás, o homem de fogo descobridor da Bahia — segundo outra interpretação significaria “peixe costeiro”) é tratado com a interferência de ideias cronísticas e elementos de fantasia, noções retiradas da história natural e das novidades folclóricas, postas em voga pelos épicos barrocos, de Itaparica especialmente. A cultura de Durão (como de resto a de Camões, não obstante o mito da reconhecimento autóptica) é toda livresca. E como a *Henriade* de Voltaire ou a *Vila Rica* de Cláudio Manuel da

Costa ou o *Uruguai* de Basílio da Gama, encontra um constante contraponto ao verso épico nas notas em prosa que refletem o espírito didático do escritor setecentista. Carece, no entanto, ao *Caramuru*, que tem oásis de poesia nativista como o do canto sexto, o frescor incisivo do poema de Basílio da Gama. A inspiração épica e a intenção de transferir em modelos cristãos (como Tasso ou Milton) os modelos clássicos, mostram-se desorientadas e anacrônicas em um sistema ideológico como o do século XVIII, no qual florescera a visão secular e civil do *Uruguai*. Apesar de sua cultura moderna, Durão jamais se despoja de sua qualidade de católico e de sacerdote para quem o índio é apenas um infiel e o racionalismo setecentista sempre esbarra no obstáculo religioso:

Feliz gente, se unisse com fé pura
a sóbria educação que simples teve.

Agudezas e equívocos de tom cultista, um gosto imaginativo e colorido para as plantas, as frutas, os animais dos trópicos, revelam, no entanto, a tumultuada natureza poética desse barroco *ante litteram*.

5.3. silva alvarenga e melo franco

Em seu poema, que teve grande fortuna junto aos românticos, por sua nota exótica e que Eugène de Monglave, o tradutor de Gonzaga, traduziria em prosa, como romance, fazem eco, em chave satírica e heroico-cômica, por um lado *O desertor* (1774) de Silva Alvarenga e o *Reino da estupidez* (1785) de Francisco de Melo Franco (1757–1823). Do primeiro, obra de um poeta que é mais justo recordar pela obra lírica do que por esse exercício satírico, tratar-se-á mais adiante. O segundo, ao contrário, composto nos anos de Coimbra por um livre-pensador mineiro alçado em Portugal à posição de médico da corte, reflete, como já o *Uruguai*, o iluminismo pombalino: agora voltado contra o reduto da reação metropolitana representada pela Universidade de Coimbra que, apesar da reforma tentada pelo Marquês em 1772, continuava a ser o reino da estupidez, da hipocrisia, da superstição e do fanatismo. O estímulo vem, por um lado, de um

poema heroico-cômico português, o *Hissope* de Cruz e Silva, e por outro dos conselhos de José Bonifácio, futuro patriarca da Independência. O enredo é divertido, mas os versos são duros e apoéticos (como de resto serão os de José Bonifácio, não sem base considerado coautor da obra).

Também *O desertor* nasceu sob o signo de Pombal, para exaltar sua reforma universitária e a luta contra a *routine* acadêmica. O verso livre, aqui dominado por um poeta, corre com fluidez e reveste, com semelhanças e metáforas que o exemplo de Basílio da Gama extrai da longínqua realidade brasileira (a Fama, por exemplo, tem a voz e as cores de um bando de papagaios no sertão de Aiuruoca), uma história estudantil: onde, para além de alusões contingentes, ainda são interessantes para nós as estilizações da fauna acadêmica (o indolente, o arrivista e o cantador).

Entre os árcades brasileiros, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, na Arcádia Alcindo Palmireno (1749–1814), permanece, no entanto, essencialmente pela produção lírica, pelos rondós e madrigais de *Glaura* (Lisboa, 1799) que alguns críticos veem como superiores aos versos de *Marília*. Tem talvez seu peso nesse julgamento o “brasileirismo” da musa de Silva Alvarenga, o fato de que ele, sempre sob a influência de Basílio da Gama, introduziu temas “americanos” em seu cancionero e, ao lado das “dríades belas” e dos faunos petulantes de suas rimas, tenha cantado a pátria na forma de uma índia emplumada a cujos pés se humilha (precioso exotismo barroco) um verde e escamoso jacaré. Em sua Arcádia, ovelhas e cabritos dão lugar à cobra, à onça, à anta e ao morcego. Mas o amoroso pastor americano, que sabe improvisar modinhas com a sua viola, identifica-se antes com o colibri, o beija-flor da tradição local. O *cantabile* submisso de sua musa carioca (a vida brasileira de Silva Alvarenga, depois dos anos de Coimbra e de uma breve estada em Minas, onde nasceu, passará toda no Rio de Janeiro onde ele, como Gonzaga e Alvarenga Peixoto, sofrerá prisão por suas ideias revolucionárias), onde há sempre o líquido marulho das águas povoadas por nereidas, dríades e tritões, é o signo de um barroco de fundo e o prenúncio de um romantismo brasileiro. Mas Silva Alvarenga também é um poeta

precioso; Glaura (mesmo que sua história seja petrarquicamente bipartida pela morte) não se torna como Marília uma personagem: resta apenas o ponto de apoio temático de uma importante experiência formalista, onde o gosto anacreôntico e metastasiano da ariazinha encontra seu clima na “ternura brasileira”, sustentada por um lado pelo sábio jogo de rimas não corretas e rimas de meio verso, e regida por outro pelo suporte essencial do acompanhamento musical:

Deixo, ó Glaura, a triste lida
submergida em doce calma;
e a minha alma ao bem se entrega,
que lhe nega o teu rigor.

Ou ainda:

Ditoso e brando vento, por piedade
entrega à linda Glaura os meus suspiros;
e voltando os teus giros,
vem depois consolar minha saudade.

A saudade portuguesa (nostalgia, “desejo” de bens perdidos e anelo de felicidade reencontradas) entra no vocabulário poético brasileiro, onde está destinada a assumir seu mais doce e dengoso sabor. O romance está chegando.

Bibliografia

A literatura brasileira do século XVIII é estudada não só nos parágrafos específicos das obras gerais referidas nos capítulos anteriores (especialmente ROMERO, *História*, responsável pela distinção entre a “escola baiana” e a “escola mineira”, contestada por VERÍSSIMO, *História*, por MANUEL DE OLIVEIRA LIMA, op. cit., e por ARTUR MOTA, op. cit.) como também em obras clássicas da literatura portuguesa, em que o movimento árcade “colonial” é visto como um desdobramento americano do movimento europeu. Ver, entre outros: TEÓFILO BRAGA, *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia. A Arcádia brasileira*. Porto, 1901; Id., *História da literatura portuguesa. Os árcades*. Porto, 1918;

FIDELINO DE FIGUEIREDO, *História da literatura clássica, 3ª época*. Lisboa, 1930; uma síntese moderna no cap. XIV de COUTINHO, vol. I, escrito por J. ADERALDO CASTELLO, “O movimento academicista”, e no cap. XV, “Neoclassicismo e arcadismo”, de ANTÔNIO SOARES AMORA, WALTENSIR DUTRA e CÂNDIDO JUCÁ FILHO (reproduzido em CASTELLO, *Era colonial*). Sobre todo o período, é fundamental: CANDIDO, *Formação*, vol. I; ANTÔNIO SOARES AMORA, *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo, 1966; PÉRICLES DA SILVA PINHEIRO, *Manifestações literárias em São Paulo na época colonial*. São Paulo, 1961; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo, 1991.

ACADEMIAS NO BRASIL COLÔNIA

MOREIRA DE ANDRADE, “Sociedades fundadas no Brasil desde os tempos coloniais até o começo do atual reinado”, in RIHGB, 1885, t. XLVIII, nº 2, pp. 265–327; FERNANDES PINHEIRO, “A Academia dos Renascidos”, in *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, 1876, 2 vol., pp. 273–296; ALBERTO LAMEGO, “A Academia Brasileira dos Renascidos”, in *Novas epanáforas*. Lisboa, 1932, pp. 232–294; ANTÔNIO SOARES AMORA, “Uma academia paulista do séc. XVIII”, in *Anuário da Faculdade de Filosofia do Instituto Sedes Sapientiae*. São Paulo, 1951, pp. 47–60; Id., “Para a história do academismo setecentista”, in *Classicismo e romantismo no Brasil*, op. cit., pp. 49–101; R. FALCÃO, “Academias literárias”, in *Revista da Academia Fluminense de Letras*, vol. VIII, 1954; J. ADERALDO CASTELLO, *O movimento academicista no Brasil, 1641–1820/22*. São Paulo, 1969–1971, 4 vol. (fundamental).

Sobre a vida na Bahia no século XVIII, ver as cartas do cronista Luís dos Santos Vilhena (ms. da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), publicadas em: EDISON CARNEIRO (ed.), *A Bahia no século XVIII*. Salvador, 1969 (título da edição precedente: *Recopilação de notícias metropolitanas e brasílicas e Cartas de Vilhena*). Ver também: ADONIAS FILHO, “A Bahia de Vilhena”, in *Correio da Manhã*, 31 de agosto de 1969.

PITA, ROCHA (Sebastião da Rocha Pita: Salvador, BA, 3 de maio de 1660 – Paraguaçu, BA, 2 de novembro de 1738).

Textos: *História da América portuguesa desde o ano de 1500 até o de 1724*. Lisboa, 1730; 5ª ed., Salvador, 1955.

Estudos: Além dos parágrafos dedicados ao autor nas histórias literárias, ver o prefácio de C. GÓIS para a 2ª ed. de *História*, Lisboa, 1880, pp. I–XXVIII; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia barroca*. São Paulo, 1967.

ITAPARICA (Frei Manuel de Santa Rita: Ilha de Itaparica, BA, ca. 1704 – ca. 1768 ou 1770)

Textos: *Eustáquidos, poema sacro e tragicômico em que se contém a vida de Santo Eustáquio mártir*. Lisboa, 1769; *Descrição da Ilha de Itaparica* (1ª ed., Bahia, 1841); ver em A. VARNHAGEN, in RIHGB, 1848, t. x, pp. 240–244, reproduzido em SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro, 1952, vol. I.

Estudos: Introdução de Varnhagen à edição citada; HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937, vol. I, pp. 68–71; ver DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, in COUTINHO, vol. I. Para o paralelo tentado por Sílvio Romero entre o *Inferno* de Itaparica e o de Dante, e contestado por Ronald de Carvalho, ver o mesmo CARVALHO, *Pequena história*, pp. 135–137; J. ADERALDO CASTELLO, *Manifestações literárias da era colonial*. São Paulo, 1962.

COUTO, LORETO (Domingos de Loreto Couto: Recife, ca. século XVII? – depois de 1757).

Textos: *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*; ver J. CAPISTRANO DE ABREU (ed.), in *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, XXIV–XXV, 1902–1903.

Estudos: Além da notícia anteposta por Capistrano de Abreu à edição citada, ver CASTELLO, *Era colonial*, pp. 121–124; PÉRICLES DA SILVA PINHEIRO, *Manifestações literárias em São Paulo na época colonial*. São Paulo, 1961.

PEREIRA, NUNO MARQUES (Cairu, BA, 1652 – Lisboa, 1728 ou 1731).

Textos: *Compêndio narrativo do peregrino da América. Em que se tratam vários discursos espirituais e morais, com muitas advertências e documentos contra os abusos, que se acham introduzidos pela malícia diabólica no Estado do Brasil*. Lisboa, 1728, edições do século XVIII: 1731, 1752, 1760, 1765. Edição moderna, com 2ª parte inédita: Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1939, 6ª ed., 2 vol. (com estudo e notas de F. A. Varnhagen, J. Leite de Vasconcelos, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Pedro Calmon).

Estudos: Os que acompanham a referida 6ª ed.

JABOATÃO (Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão: Santo Amaro, PE, ca. 1695 – entre 1763 e 1765).

Textos: *Novo orbe seráfico brasílico*, 1ª ed. da parte I, apenas. Lisboa, 1765. Ver a 2ª ed. completa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 1858–1861; *Catálogo Genealógico*, in RIHGB, 1889, t. LII, nº 1 (inédito).

Estudos: PÉRICLES DA SILVA PINHEIRO, *Manifestações literárias em São Paulo na época colonial*, 1961.

DEUS, FREI GASPAR DA MADRE DE (no século, Gaspar Teixeira de Azevedo: São Vicente, SP, 9 de fevereiro de 1715 – Santos, 28 de janeiro de 1800).

Textos: *Memórias para a história da capitania de São Vicente*. Lisboa, 1797; “Catálogo dos capitães-mores, gerais e vice-reis que governaram a capitania do Rio de Janeiro”, in *Documentos interessantes*. São Paulo, 1915, t. 44; *Memórias*. São Paulo, 1954 (ed. moderna).

Estudos: Introdução de Afonso de E. Taunay para a ed. cit. das *Memórias da capitania de São Vicente*. São Paulo, 1954; PÉRICLES DA SILVA PINHEIRO, *Manifestações literárias em São Paulo na*

época colonial. São Paulo, 1961.

TAQUES, PEDRO (Pedro de Almeida Leme Taques: São Paulo, 29 de junho de 1714 – 3 de março de 1777).

Textos: “História da capitania de São Vicente, desde a sua fundação em 1531”, in RIHGB, 1847, t. IX; *Nobiliarquia paulistana ou genealogia das principais famílias de São Paulo*, XXXII–XXXV. Rio de Janeiro, 1869–1874. Ed. moderna: *Nobiliarquia paulistana*. São Paulo, 1954.

Estudos: Prefácio de Afonso de E. Taunay para a ed. cit. de 1954.

AIRES, MATIAS (Matias Aires Ramos da Silva Eça: São Paulo, 1705 – Lisboa, 1763). A obra deste doutor de Coimbra e “provedor da Casa da Moeda” de Lisboa (*Reflexões sobre a vaidade dos homens*, 1752) também se insere no âmbito da literatura portuguesa. No entanto, o fato de Matias Aires ter nascido no Brasil sempre levou a crítica brasileira a se ocupar com ele.

Textos: Não é por acaso que todas as edições modernas de *Reflexões* foram publicadas no Brasil: São Paulo, 1942 (com prefácio de Alceu Amoroso Lima); Rio de Janeiro, 1948 (com estudo biobibliográfico de M. Lobo Leal); Rio de Janeiro, 1962 (ed. antológica na coleção *Nossos clássicos*, da Agir, editado por Adriano da Gama Kury e Pedro Luís Masi).

Estudos: E ainda não é por acaso que muitos dos ensaios (mesmo os do crítico português Jacinto do Prado Coelho, o mais ilustre estudioso de Matias Aires) apareceram em revistas brasileiras, ou de estudos brasileiros: ERNESTO ENES, “Um paulista insigne”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, Lisboa; JACINTO DO PRADO COELHO, “À margem das *Reflexões* de Matias Aires”, in *Brasília*. Coimbra, 1952; Id., “O vocabulário e a frase de Matias Aires”, in *Boletim de filologia*. Lisboa, 1955; Id., “O humanismo de Matias Aires: entre o ceticismo e a confiança”, in *Revista brasileira de filosofia*, janeiro–março de 1965, t. xv, nº 57; JAMIL ALMANSUR HADDAD, “Matias Aires, filósofo barroco do Brasil”, in *Revista brasileira de filosofia*, 1959, t. IX, nº 4 (com uma tentativa de interpretar a filosofia de Matias Aires em uma chave brasileira).

ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E (pseudônimo anagramático: Doroteia Engrássia Taveda Delmira: São Paulo, 1711 ou 1712 – Belas, Portugal, 1793. Irmã de Matias Aires).

Textos: A 1ª ed., de Lisboa, 1752, tinha por título: *Máximas de virtudes e formosura, com que Diófanes, Climeneia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances de desgraça. Oferecidas à Princesa Nossa Senhora, a Senhora D. Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana por D. Doroteia Engrássia Taveda Delmira*; 2ª ed., sempre com pseudônimo, mas com o título: *Aventuras de Diófanes imitando o sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco*; a 3ª ed., de 1790, atribui erroneamente a obra a Alexandre Gusmão, levantando assim uma questão de autoria; ed. moderna, *Aventuras de Diófanes*. Rio de Janeiro, 1945 (com introdução de Tristão de Ataíde).

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952 (volume coletivo editado por Aurélio Buarque de Holanda); JACINTO DO PRADO COELHO, “As aventuras de Diófanes: autoria e sentido da obra”, in *Problemática da história literária*. Lisboa, 1961; Id., “Aventuras de Diófanes”, in *Dicionário de literatura*. Porto, 1987, 3ª ed.; BOSI, *História*, p. 47.

SILVA, ANTÔNIO JOSÉ DA, “o Judeu” (Rio de Janeiro, 1705 – Lisboa, 1739, estrangulado e depois queimado no “auto de fé” da Inquisição como “judeu convicto, negativo e reincidente”).

As obras do Judeu pertencem de direito à literatura portuguesa. Mas sua lenda planta sementes no Brasil. A esse respeito, ver: GONÇALVES DE AZEVEDO, *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*. Rio de Janeiro, 1839 (com a qual ele abre a nova história romântica do teatro brasileiro); MACHADO DE ASSIS, “Antônio José”, in *Relíquias de Casa Velha*. Rio de Janeiro, 1906 (ver na 2ª ed. ilustrada da *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, vol. II, pp. 726–733); CÂNDIDO JUCÁ FILHO, *Antônio José, o Judeu*. Rio de Janeiro, 1940 (acentua a questionável “brasilidade” do autor — cuja vida dramática também é objeto, nas coordenadas da literatura portuguesa, de um conto de Camilo Castelo Branco e de um drama de Bernardo Santareno).

BARBOSA, DOMINGOS CALDAS (na Arcádia, Lereno Selinuntino. Fundador da Nova Arcádia, colaborador do *Almanaque das Musas*, 1793. Rio de Janeiro, ca. 1738 ou 1740 – Lisboa, 9 de novembro de 1800).

Textos: *Coleção de poesias*. Lisboa, 1775; *Epitalâmio*. Lisboa, 1777; *Recompilação dos sucessos principais da Escritura Sagrada*. Lisboa, 1792 (em versos); *A viola de Lereno*, in *Coleção de suas cantigas*. Lisboa, 1793 (ed. moderna: *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro, 1944, 2 vol.; *Caldas Barbosa*, na coleção *Nossos clássicos*. Rio de Janeiro: Agir, 1958 (antologia).

Estudos: ROMERO, *História*, vol. II; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro, 1952; WALTENSIR DUTRA, in COUTINHO, vol. I; FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, prefácio à ed. cit. Rio de Janeiro, 1944; Id., *Achados do vento*. Rio de Janeiro, 1958; LUÍS DA CÂMARA CASCUDO, *Apresentação*. Rio de Janeiro, 1958 (ed. antológica).

“ARCÁDIA ULTRAMARINA”

Estudos: Além da bibliografia indicada nos arquivos relativos aos autores individuais, ver os volumes fundamentais: CANDIDO, *Formação*, vol. I; CASTELLO, *Era colonial*; WALTENSIR DUTRA e ANTÔNIO SOARES AMORA, in COUTINHO, vol. I; CARLA INAMA, *Metastasio e i poeti arcadi brasiliani*. São Paulo, 1961; M. RODRIGUES LAPA, “O enigma da Arcádia ultramarina”, in *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 1961, suplemento literário 174; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia do ouro*. São Paulo, 1964.

Sobre os arcadianos “inconfidentes”, texto e estudo em: DOMÍCIO PROENÇA FILHO (ed.), *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro, 1996 (poesia completa de C. M. da Costa, T. A. Gonzaga e Alvarenga Peixoto). Além das obras citadas nas guias individuais, consultar o *Autos de devassa da Inconfidência Mineira*. Rio de Janeiro, 1936–1938. Além disso, para a interpretação sociocultural da conjura: WILSON MARTINS, *Geórgicas e bucólicas*, in SLESP, 8 de agosto de 1964; CARLOS GUILHERME MOTA, *Ideia de revolução no Brasil no final do século XVIII*. São Paulo, 1967; ANTONIO CANDIDO, “Os poetas da Inconfidência”, in IX *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto, 1993; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Notizie dall’Arcadia. Arcadi nella Colonia Oltremarina”, in *Miscellanea Mario Di Pinto*. Nápoles, 1997.

COSTA, CLÁUDIO MANUEL DA (na Arcádia, Glauceste Satúrnio: Vargem do Itacolomi, próximo a Mariana, MG, 5 de junho de 1729 – Ouro Preto, MG, 4 de julho de 1789).

Textos: *Munúsculo métrico*. Coimbra, 1751 (“romance heroico”); *Epicédio em memória de Fr. Gaspar da Encarnação*. Coimbra, 1753; *Labirinto do amor*. Coimbra, 1753; *Números harmônicos*. Coimbra, 1753; *Obras*. Coimbra, 1768; *Vila Rica*, 1773 (poema póstumo, publicado primeiro em *O patriota*, 1813, depois no volume *Ouro Preto*, 1839). Edições modernas: João Ribeiro (ed.), *Obras poéticas*. Rio de Janeiro, 1903, 2 vol.; *Obras*, Antônio Soares Amora (ed.). Lisboa, s.d. (com introdução e cronologia); *Poemas*. São Paulo, 1976. As composições apresentadas por Cláudio Manuel da Costa na sessão acadêmica de 4 de setembro de 1768, e o drama *O Parnaso obsequioso*, a ser recitado com música em 5 de dezembro de 1768 durante a apresentação da Colônia Ultramarina, 9ª sessão, foram publicadas por Caio de Melo Franco em *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*. Rio de Janeiro, 1931. Sobre a atribuição das *Cartas chilenas*, ver a ficha “Gonzaga, Tomás Antônio”. Última ed. das obras poéticas de Gonzaga na já citada *Poesia dos Inconfidentes*.

Estudos: Cláudio Manuel da Costa é, com “o Judeu”, o único autor brasileiro estudado nas histórias literárias portuguesas de Bouterweck e Sismondi (Id., 3ª ed., Paris, 1823, pp. 545–550). Entre os testemunhos do século XIX, FERDINAND DENIS, *Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*. Paris, 1826, vol. XXI, pp. 28–29; ADOLFO VARNHAGEN, *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1850 (na 2ª ed., Rio de Janeiro, 1946, vol. I, pp. 289–299); ROMERO, *História*, vol. II, pp. 115–122; JOÃO RIBEIRO e JOSÉ VERÍSSIMO (cartas), in *Obras poéticas*, op. cit. Rio de Janeiro, 1903, vol. I; ALBERTO LAMEGO (ed.), “Autobiografia e inéditos de Cláudio Manuel da Costa”, in RABL, 1914, vol. IV, nº 7; Id., *Academia Brasílica dos Renascidos*. Bruxelas-Paris, 1923; AFRÂNIO DE MELO FRANCO e CLÁUDIO MANUEL DA COSTA, in RIHGB, 1930, t. CVI, pp. 292–321; CAIO DE MELO FRANCO, *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*, op. cit. (biografia fundamental até as pesquisas de Manuel Rodrigues Lapa, “Subsídios para a biografia de Cláudio Manuel da Costa”, in *RdL*, nº 9); ANTÔNIO SOARES AMORA, “A fragilidade de Cláudio Manuel da Costa”, in *O Estado de São Paulo*, 7 de setembro de 1957; WALTENSIR DUTRA, “Cláudio Manuel da Costa”, in COUTINHO, I (um resumo das opiniões, com bibliografia); PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, “A poesia de Cláudio Manuel da Costa”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967, pp. 49–58, vol. II, 1º de agosto 1967; Id., Introdução aos *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo, 1976; HÉLIO LOPES, *Cláudio, o lírico de Nise*. São Paulo, 1975; RUGGIERO M. RUGGERI, “Claudio Manuel da Costa, arcade Brasileiro”, in *Atti e memorie dell’Arcadia*. Roma, 1978, série III, vol. VII, fasc. 2; SÔNIA SALOMÃO KHÉDE, *Cláudio Manuel da Costa*, na coleção *Nossos clássicos*, nº 110, 1983; HÉLIO LOPES, *Introdução ao poema “Vila Rica”*, 1985; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Capítulos de literatura colonial*, 1991; CANDIDO, *Formação*, vol. I (fundamental para o enquadramento histórico e o julgamento estético); para as relações com a Itália, ver FRANCESCO PICCOLO, *Cláudio Manuel da Costa*. Roma, 1939.

PEIXOTO, ALVARENGA (Inácio José de Alvarenga Peixoto: Rio de Janeiro, 1743 ou 1744 – Ambaca, Angola, 27 de agosto de 1792).

Textos: (Somente três poesias foram publicadas durante a vida do autor): *Obras poéticas de Inácio José de Alvarenga Peixoto*, Joaquim Norberto (ed.). Rio de Janeiro, 1865; *Obras poéticas de Alvarenga Peixoto*, Domingos Carvalho da Silva (ed.). São Paulo, 1956; *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*, M. Rodrigues Lapa (ed.). Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: É fundamental para a reconstrução biográfica e a interpretação literária a já citada edição de Rodrigues Lapa.

GONZAGA, TOMÁS ANTÔNIO (Porto, 11 de agosto de 1744 – Moçambique, provavelmente em 1810). Poeta disputado pelas duas literaturas, a portuguesa e a brasileira, Gonzaga é aqui registrado sobretudo como a encarnação de um mito romântico brasileiro: o do conspirador “inconfidente” e o do homem enamorado preso na véspera do casamento.

Textos: *Marília*, parte I (23 liras), Lisboa, 1792; parte II (32 liras), Lisboa, 1799; reed., 1802, 37 liras. Edição póstuma: Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1811 (parte I: 37 liras; parte II: 38 liras). Uma parte III, muito discutida, mas que Rodrigues Lapa considerou autêntica: Lisboa: Impressão Régia, 1812; Rio de Janeiro, 1957, 2 vol. (vol. I: *Poesias — Cartas chilenas*; vol. II: *Tratado do direito natural — Carta sobre a usura — Minutas — Correspondência — Documentos*). *À Conceição*, in Eleonora S. Filippelli (ed.), *Novos Cadernos do Instituto Cultural Italo-Brasileiro*. São Paulo, 1988, vol. III, pp. 3–78. *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro, 1996 (a ed. mais recente dos poemas de Gonzaga).

Estudos: Além dos testemunhos oitocentistas de: FERDINAND DENIS, *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris, 1826, pp. 558–572; ALMEIDA GARRETT, *Bosquejo da poesia portuguesa*. Lisboa, 1826; VARNHAGEN, *Florilégio*. Rio de Janeiro, 1946, 2ª ed., vol. II, pp. 52–72; ROMERO, *História*, vol. II, pp. 127–136; TRISTÃO DE ARARIPE JR., *Dirceu*. Rio de Janeiro, 1890 (agora em *Obra crítica*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II, pp. 265–282); são fundamentais todos os trabalhos de MANUEL RODRIGUES LAPA (bibliografia na edição de 1957), e, para o enquadramento histórico-sociológico, CANDIDO, *Formação*, vol. I e II. Sobre o “mito” Gonzaga, ver: EDUARDO FRIEIRO, “Como era Gonzaga?”, in *O diabo na livraria do Cônego*. Belo Horizonte, 1957, pp. 90–126; EUGÊNIO GOMES, “Tomás Antônio Gonzaga”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 46–53; ALEXANDRE EULÁLIO, “As Minhas prisões de Gonzaga”, in *Jornal de Letras*, abril de 1963. Para a atribuição das *Cartas chilenas*: MANUEL BANDEIRA, “A autoria das *Cartas chilenas*”, in *Revista do Brasil*, abril de 1940, nº 3, pp. 1–25; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, “O problema da autoria das *Cartas chilenas*”, in *Cadernos da hora presente*, 1940, vol. IX, pp. 16–24; SÍLVIO DE ALMEIDA, “As *Cartas chilenas*”, in *Estudos*. São Paulo, 1967, pp. 65–87 (atribui a Cláudio Manuel da Costa). Hoje, porém, foi aceita a opinião de Manuel Rodrigues Lapa, *As Cartas chilenas. Um problema histórico e filológico*, com prefácio de Afonso Pena Jr. Rio de Janeiro, 1958 (atribui a Gonzaga). *Marília de Dirceu* conheceu uma extraordinária fortuna no século XIX (tradução francesa de Monglave, em prosa, de 1824, que serviu de base para a reconversão em verso russo de Púchkin); *Marília*, Giuseppe Ungaretti (trad.). Milão, 1961, pp. 426–427; sobre o poema *À Conceição*: JOSÉ RESENDE COSTA, “Conspiração em Minas Gerais no ano de 1788, para a independência do Brasil”, in *Revista Trimestral de História e Geografia* ou *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1846, vol. VIII, 3º trimestre, pp. 297–310; MANUEL RODRIGUES LAPA, “Um poema inédito de Gonzaga: *O naufrágio do Marialva*”, in SLMG, 1º de junho de 1968, pp. 6–7; Id., “A correção estilística num poema tardio de T. A. Gonzaga”, in *Anais do Primeiro Simpósio de Filologia Românica*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, 20–28 de agosto de 1958; Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970, pp. 15–24; ELEONORA S. FILIPPELLI, “Il naufragio del *Marialva* (dal poema inedito di Tomás Antônio Gonzaga *À Conceição*)”, in *Quaderni Portoghesi*, nº 5. *La letteratura di naufragi*. Pisa, 1979, pp. 89–97.

GAMA, BASÍLIO DA (José Basílio da Gama: São João del-Rei – São José do Rio das Mortes, hoje Tiradentes, MG, 1741 – Lisboa, 31 de julho de 1795).

Textos: *Uruguai*, Lisboa, 1769; edição fac-símile, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Osvaldo Braga de Oliveira (eds.). Rio de Janeiro, 1941; ed. comentada, Mário Camarinha da Silva. Rio de Janeiro, 1964; *Quitúbia*. Lisboa, 1791. Das edições modernas: *Obras poéticas de Basílio da Gama*, José Veríssimo (ed.). Rio de Janeiro, 1902. Inédito, o poema didascálico latino *Brasilienses Aurisodinae*. Ed. antológica, coleção *Nossos clássicos*, nº 77, Mário Camarinha da Silva (ed.). Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: CANDIDO, *Formação*, vol. I (fundamental); Id., “A dois séculos de *O Uruguai*”, in *Vários escritos*. São Paulo, 1970, pp. 161–82; TEÓFILO BRAGA, *Filinto Elísio e os dissidentes de Arcádia*. Porto, 1901; JOSÉ VERÍSSIMO, introdução às *Obras poéticas de Basílio da Gama*, op. cit.; A. GUERRA, *Basílio da Gama*. São Paulo, 1923; AFRÂNIO PEIXOTO, introdução ao *Uruguai*, op. cit.; A. NUNES, *Basílio da Gama*. Niterói, 1942; EUGÊNIO GOMES, “A poesia de Basílio da Gama”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 38–43; dois números especiais de SLMG, 20 e 27 de dezembro de 1969, comemorativas do bicentenário do poemeto; C. LUGON, *A república “comunista” cristã dos guaranis*, 1976.

DURÃO, SANTA RITA (Frei José de Santa Rita Durão: Cata Preta, MG, ca. 1722 – Lisboa, 24 de janeiro de 1784).

Textos: *Caramuru*. Lisboa, 1781, 1ª ed. Ver a ed. brasileira *Caramuru*, Rio de Janeiro: Garnier, s.d.; coleção *Nossos clássicos*, nº 13, Hernâni Cidade (ed.). Rio de Janeiro, 1957 (ed. antológica).

Estudos: CANDIDO, *Formação*, vol. I (fundamental); TEÓFILO BRAGA, *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*. Porto 1901; ARTUR VIEGAS, *O poeta Santa Rita Durão. Revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas, 1914; EUGÊNIO VILHENA DE MORAIS, “Segundo centenário do nascimento de Frei José de Santa Rita Durão”, in RIHGB, 1928, t. XCIX, pp. 185–218; ANTONIO CANDIDO, “*Caramuru*: estrutura literária e função histórica”, in *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1967, pp. 195–219. Sobre o destino literário de *Caramuru*: GEORGE RAEDERS, “Le *Caramuru* et son traducteur français”, in *RdL*, julho–dezembro de 1961, nº 23–24, pp. 51–66.

ALVARENGA, SILVA (Manoel Inácio da Silva Alvarenga; na Arcádia, Alcindo Palmireno: Ouro Preto, 1749 – Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1814).

Textos: *O desertor*. Coimbra, 1774; *Obras poéticas*, Joaquim Norberto (ed.). Rio de Janeiro, 1864, 2 vol.; *Glaura*. 1ª ed., Lisboa, 1799; ed. moderna, Afonso Arinos de Melo Franco (ed.). Rio de Janeiro, 1944; ed. antológica: coleção *Nossos clássicos*, nº 24, Luís da Câmara Cascudo (ed.). Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: Prefácio de JOAQUIM NORBERTO e AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO para as duas edições citadas (para a 2ª ed., ver os acréscimos de RODOLFO GARCIA, na reedição de Varnhagen, *Florilégio*, op. cit.); ANTÔNIO HOUAISS, *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1966, pp. 9–17. CANDIDO, *Formação*, vol. I e II (fundamental); WALTENSIR DUTRA, in COUTINHO, vol. I (bibliografia).

FRANCO, FRANCISCO DE MELO (Paracatu, MG, 7 de setembro de 1757 – Ubatuba, SP, 22 de julho de 1823).

Textos: *O reino da estupidez*, 1785. Paris, 1818.

Estudos: CANDIDO, *Formação*, vol. I; TEÓFILO BRAGA, *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*. Porto, 1901; HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*, vol. I. São Paulo, 1937.

CAPÍTULO V: O SÉCULO XIX: AUTONOMIA E INDEPENDÊNCIA

Quero já.
— DOM PEDRO II, 1840.

1. Pressupostos históricos da autonomia cultural: a corte no Rio

O século XIX abre-se com um acontecimento que será decisivo para a própria existência do Brasil como nação unitária e como comunidade cultural portadora de uma literatura autônoma: a transferência para o Rio de Janeiro do príncipe regente D. João e da corte de Lisboa que, sob a pressão da invasão napoleônica, abrigam-se além-mar para salvar a dinastia da sujeição à França e a colônia dos objetivos anexionistas dos ingleses. Com o seu realismo político, o futuro Dom João VI sente que aceitar a presença francesa o colocaria do lado errado num conflito em que só o outro concorrente, a Inglaterra, poderia, a longo prazo, garantir-lhe a posse dos territórios ultramarinos. E faz uma escolha: transferir a sede do reino para a América, a qual já por outras vezes, nos momentos de crise após a restauração de 1640, permanecera vaga em Lisboa; escolha esta

destinada a se revelar ao longo dos anos mais em benefício da colônia do que da dominação portuguesa.

O Brasil colonial não tinha uma estrutura unitária: muitas capitanias, as mais importantes, dependiam diretamente de Lisboa e não estavam ligadas entre si por um regime de governo centralizado. Alcançar a independência nessas condições significaria, talvez, levar o país a seguir o exemplo da América espanhola, que se viu deixada à sua própria sorte pela Espanha napoleônica. Isso levaria a uma divisão em um número mais ou menos grande de repúblicas independentes, lutando entre si e resistentes à unificação. Uma perspectiva que se mantém relevante, especialmente considerando que ainda hoje, de Pernambuco à Bahia, de Minas Gerais ao Rio de Janeiro e São Paulo, podemos identificar, segundo a visão de Capistrano de Abreu, pelo menos cinco “Brasis” diferentes entre si, por suas condições econômicas, seu tecido social e suas tradições culturais. A corte no Rio cria um centro catalisador para todas as províncias e estimula um sentimento patriótico feito mais de orgulho nacional e de consciência comunitária do que de hostilidade contra os portugueses: até porque a colônia carece de uma *intelligentsia* de formação local como a que já vinha sendo criada, desde a segunda metade do século XVI no México, no Peru ou em São Domingos, por meio de universidades e centros de ensino superior.

É bem verdade que, já no século XVIII, frêmitos de autonomia haviam sacudido o país: leigos e religiosos doutorados em Portugal haviam viajado por toda a Europa, especialmente pela Itália e pela França, trazendo para a pátria exemplos de uma cultura menos provinciana e condicionada. Novos centros culturais surgiram: em Olinda (onde abrira-se o seminário do bispo iluminado Azeredo Coutinho), na Bahia e em Minas. Mas é só com a capital no Rio que será dado o salto qualitativo.

O príncipe regente desembarca na Bahia em 22 de janeiro de 1808; seis dias depois, no dia 28 do mesmo mês, emite um decreto por meio do qual os portos do Brasil são abertos ao comércio com nações amigas (na prática, ao da Inglaterra, à qual a corte deve

reconhecimento pela ajuda recebida na Europa e com a qual quer coligar-se para obter garantias políticas e militares). Um mês depois (23 de fevereiro) aparece a primeira medida acerca do ensino superior: cria-se uma cátedra de economia política no Rio e escolas de cirurgia nos hospitais militares do Rio e de Salvador. No mesmo ano institui-se no Rio a primeira gráfica, a Impressão Régia, mais tarde Imprensa Nacional, da qual sairão, entre 1808 e 1822, incluindo livros e periódicos, 1.154 títulos. Sucedem-se umas às outras as iniciativas: são instituídos o Observatório Astronômico (1809), a Escola Naval (1809), a Academia Militar responsável pela formação de oficiais engenheiros, geógrafos e topógrafos (1810), a Escola de Comércio (1810); autoriza-se a instalação de uma tipografia em Salvador (1811); surgem livrarias em que, embora sob o controle prévio da corte, são permitidas publicações estrangeiras; a Real Biblioteca Nacional é aberta ao público (1814) e o Museu Nacional é fundado (1818); projeta-se a criação de uma universidade (que tardará ainda) e de uma Academia de Belas-Artes (para a qual vêm professores da França e que começará a funcionar em 1816); são estabelecidos cursos de estudos jurídicos em São Paulo e Recife (1827); o Teatro Régio de São João, o primeiro teatro permanente brasileiro, é construído no Rio.

2. O conectivo cultural: jornais e revistas

A atenuação das restrições da censura também favorece o surgimento de revistas literárias ou periódicos que, além da política, da economia e do progresso científico, dedicam parte de sua atenção à literatura. E aqui, mais do que a história literária, deve fazer-se a história da cultura. “A história literária”, diz Sílvia Romero, que jamais conformou-se ao preceito, “é um sistema de eliminação”. Mas mesmo a história da literatura, mais atenta aos cimos poéticos (o estudo da literatura como “culto dos heróis”, à *la* Carlyle ou Pound) e menos inclinada a desbastar o submundo literário não pode ignorar o ambiente em que certas escolhas estéticas amadurecem. E isso se dá especialmente em certas épocas nas quais parece que toda uma

sociedade se torna protagonista da cultura e, com sua atenção, sua participação e seu entusiasmo, prepara e “provoca” o nascimento do poeta.

Para a literatura brasileira, que há três séculos busca seu caminho entre a imitação e a invenção, entre a adaptação e a revolta, os primórdios do século XIX autonomista e nacionalista é um desses períodos.

É o momento em que a imprensa assume a tarefa de “europeizar” o Brasil (e aqui Europa significa não-Portugal, ou seja, independência política e cultural), contribuindo decisivamente para a formação de uma inteligência nacional. Cada periódico, tornando-se o centro de coagulação de uma atividade até então realizada individualmente ou dentro de associações locais, converte esses conventículos isolados em uma classe intelectual e os coloca em contato com todo o país.

A série é aberta pela oficiosa *Gazeta do Rio de Janeiro*, fundada em 10 de outubro de 1808 como porta-voz controlada pela corte. A primeira revista literária, *As Variedades ou Ensaaios de Literatura*, da qual são conhecidos apenas três números, foi publicada em Salvador da Bahia, em 1812, com um programa ainda inspirado na Arcádia, mas com aberturas iluministas e bons propósitos de divulgação científica:

O folheto que oferecemos ao público, mostra de alguma forma o plano que havemos concebido, e que desejamos cumprir na redação e publicação do presente periódico. Discursos sobre os costumes e as virtudes morais e sociais, algumas novelas de escolhido gosto e moral; extratos da história antiga e moderna, nacional ou estrangeira, resumo de viagens; pedaços de autores clássicos portugueses, quer em prosa, quer em verso, cuja leitura tenda a formar gosto e pureza na linguagem; algumas anedotas e boas respostas, etc. — tais são os materiais que tencionamos servir-nos para a coordenação desta obra, que algumas vezes oferecerá artigos que tenham relação com os estudos científicos propriamente ditos, e que possam habilitar os leitores a fazer-lhes sentir a importância das novas descobertas filosóficas.

Com uma vida menos efêmera e um valor literário mais profundo, temos *O Patriota*, autêntico arquivo da cultura brasileira daqueles anos, primeiro esforço consciente e organizado para aproximar o Brasil da Europa. Entre janeiro de 1813 e dezembro de 1814, dezoito

números, de entre oitenta e cem páginas cada, foram impressos no Rio: foram publicados textos dos melhores talentos da época e da Arcádia Inconfidente: de José Bonifácio, Silva Alvarenga e Borges de Barros ao árcade português Antônio Dinis da Cruz e Silva, autores não só de poemas e de notas de crítica literária, mas também de ensaios científicos.

Outras revistas surgem e desaparecem nos anos entre 1820 e 1833: os *Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura*; o *Jornal Científico, Econômico e Literário...* (três números em 1826), que inclui alguns cantos do poema “Vila Rica” de Cláudio Manuel da Costa e a sua “Epístola a Critilo”; *O Beija-Flor* (oito números entre o final de 1830 e o início de 1831) que, publicando romances históricos e traduções de Walter Scott, contribuiu mais do que outros para a popularização do repertório ideológico romântico; a *Aurora Fluminense*, que entre 1827 e 1837 publicou 1.139 números; e, finalmente, a *Revista da Sociedade Filomática*, que surgiu em 1833 como órgão da associação homônima de estudantes e professores de São Paulo e que será o verdadeiro berço do romantismo brasileiro.

Entretanto, as mais importantes e combativas revistas brasileiras são publicadas no exterior, em Londres, em Paris, fora do alcance da censura. Dirigido pelo primeiro autêntico jornalista do país, Hipólito José da Costa (1744–1823), o *Correio Brasiliense* (Londres, 1808–1822) propõe em formas liberais à Europa o problema de um Brasil autônomo e independente e propõe ao Brasil (onde, embora proibido, consegue entrar sob a égide do comércio inglês) um ideal nacionalista e antiabsolutista que a nova sociedade colonial em pouco tempo fará seu. Em 1836 foi fundada em Paris a *Niterói — Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes* e, sob a epígrafe “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”, um grupo de jovens entusiasmados liderados por Gonçalves de Magalhães dará vida ao nacionalismo literário e romântico brasileiro.

A presença das revistas faz necessária toda uma geração de polígrafos que se dedicam à elaboração e divulgação, em formas neoclássicas e iluministas, de conceitos filosófico-morais, de problemas históricos, econômicos e jurídicos, mas também de questões de estética e crítica

literária. E bastará lembrar os nomes do Visconde de Cai ru (1756–1835), introdutor do liberalismo econômico no Brasil; do Marquês de Maricá (1773–1848), que a partir de 1813 publicou no *Patriota* os seus aforismos no estilo de La Bruyère ou La Rochefoucauld (*Máximas, pensamentos e reflexões*); de Silvestre Pinheiro Ferreira (1769–1846), autor de escritos sobre estética (*Preleções filosóficas sobre a teoria do discurso e da linguagem, a estética, a diceósina e a cosmologia*, 1813); do Conde de Aguiar, ministro de João VI e tradutor de Pope, e de Luís Gonçalves dos Santos, autor de *Memórias para servir o reino do Brasil*.

Também o contraponto editorial é intenso e oferece confusamente a um público ávido por novidade e “cultura” obras como *Marília de Dirceu* ao lado da *Henriade* de Voltaire, o *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre juntamente com os versos dos árcades portugueses Garção e Bocage; e depois, Pope e Rousseau, Byron e Ossian, Young e Virgílio, a Bíblia, Hesíodo, Píndaro. Tudo isso enquanto o Teatro Régio encena a *Iphigénie* e a *Phèdre* de Racine e, adaptando-se ao gosto melômano do príncipe João, a boa sociedade carioca aprende os prazeres da música sacra, do teatro e da cultura da alta sociedade.

3. A eloquência sacra: os grandes pregadores

Apesar da hostilidade aos portugueses, o centro dos acontecimentos ainda é a corte. Dela, parte o apelo ao teatro e à sua contraparte religiosa — a oratória sacra. O príncipe regente rodeou-se de um clero culto, brilhante e refinado, do qual emerge toda uma escola de pregadores, “oradores habituados aos triunfos do público”, como dirá Monte Alverne, “que encontram rivais em jovens ávidos pelos primeiros louros”. Estes pregadores, na esteira de Vieira, “certamente não são motivo de o regente arrepender-se do que deixou em Portugal”.

São todos franciscanos, agora que os jesuítas não têm mais o direito de cidadania no país. Vale destacar entre eles Francisco de São Carlos (1768–1829), pregador da Capela Real, professor de retórica no seminário de São José e autor, entre outras coisas, de um poema neoclássico de oito cantos, *A Assunção* (Rio, 1819), que celebra nas estâncias camonianas (mas com ecos de Tasso e Sannazaro) a Assunção da Virgem; Francisco de São Paio (1778–1830), que à atividade de pregador juntou a de editor, entre 1822 e 1823, de um jornal político, *O regulador brasílico-luso* (mais tarde *O regulador brasílico*); e também Januário da Cunha Barbosa (1780–1846), cônego do que será a Capela Imperial e em seu tempo famoso pela vigorosa eloquência. Para nós, ele é sobretudo o fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e o compilador de uma vasta antologia de poesia colonial, tanto inéditas como já impressas, o *Parnaso Brasileiro* (oito fascículos em dois volumes, Rio 1829–32); em face de seus méritos como reivindicador da autonomia literária do país, pode-se também perdoá-lo por dar luz a um poema verborrágico, *Niterói* (1823), no qual a mitologia neoclássica e o nativismo indianista se justapõem sem jamais se encontrarem no nível da arte.

No entanto, o mais respeitado dentre os pregadores franciscanos é Francisco de Monte Alverne (1784–1859): um dos primeiros intelectuais brasileiros de formação exclusivamente colonial e um religioso que, por sua oratória impetuosa e veemente patriotismo, se tornará não apenas o modelo retórico de toda a oratória brasileira do século XIX, mas também um mestre de estilo para os primeiros românticos. Conta-se que o famoso ator João Caetano, que veremos empenhado na criação de um “teatro nacional”, assistia assiduamente aos seus sermões, assim como se frequenta uma escola de declamação.

Dos românticos, Monte Alverne antecipa o discurso torrencial, o gosto por figuras de acumulação, as interrogações, os apóstrofes incisivos, as reticências. Antecipa-lhes o ideal de um individualismo libertário e heroico: e pouco importa se o herói é um mártir cristão ou um patriota do século XIX. Se Vieira se destacava em um diálogo direto de homem a Deus, Monte Alverne especializa-se na pintura de paisagens humanas em que as multidões se opõem ao tirano, ainda

que ele se chame Tigelino. Sílvio Romero, que apreciava o orador (quatro volumes de *Obras oratórias*, Rio, 1854, recolhidas a partir de 1837, quando o “gigante”, agora cego, abandona o púlpito e “pendurando o alaúde no salgueiro” retira-se para o claustro), negou-lhe as qualidades de pensador reconhecidas por seus contemporâneos e reduziu-o às suas verdadeiras dimensões como simples divulgador de Locke e Condillac (*Compêndio de filosofia*; Rio, 1859). De qualquer forma, é fato que o nome de Monte Alverne, do qual homens de destaque do romantismo nascente, como Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães (seus alunos no colégio de São José), assimilaram o ensino e, sobretudo, fizeram seus o gosto sensual da palavra, foi, em certo momento, uma bandeira de liberdade e emancipação político-espiritual no clima confuso do idealismo nacionalista do início do século XIX.

4. Independência política e desejo de independência expressiva: a questão da língua

O momento era propício. Em poucos anos a vida intelectual e social da colônia, antes apanágio de uma *élite* dispersa em grupos restritos e alienada da concreta realidade brasileira, adquire ritmo e dimensões imprevisíveis. As reformas do príncipe português — que, em 1816, com a morte da rainha louca, Dona Maria I, tornara-se soberano, com o nome de Dom João VI — haviam incentivado a autonomia da colônia numa dupla direção: na do constitucionalismo liberal que nos mesmos anos minava até em Portugal o reduto do absolutismo; e na outra, exacerbada e renovada nos temas, do antilusitanismo colonial, com uma burguesia que se recusa, por exemplo, a enviar os seus filhos a Coimbra e Lisboa em busca de instrução.

Os centros culturais do país coincidem com as sedes das faculdades universitárias: Faculdades de Medicina no Rio e em Salvador da Bahia;

Faculdades de Direito em São Paulo e em Olinda, na província de Pernambuco, a qual será substituída em pouco tempo pela vizinha Recife. Os estudantes percorrem as diversas universidades. No campo das “humanidades” vive-se sobretudo o intercâmbio entre Olinda (depois Recife), no Nordeste, e São Paulo, no Sudeste, onde, em torno da recém-criada Faculdade de Direito, se formou a “Sociedade Filomática”, que, a partir das páginas de sua revista, levanta (mas desta vez com argumentos mais firmes) o velho tema da “língua brasileira”: desvinculada da matriz portuguesa, instrumento de uma nova cultura e de uma nova visão de mundo. Em 1873, João Salomé Queiroga (1810–1878), um dos teóricos do movimento, imitador na poesia de Victor Hugo e Béranger, escreverá:

Dizem-me que sou acusado por deturpar a linguagem portuguesa. Mais de uma vez tenho escrito que componho para o povo do meu país, tenho o cuidado, um dever de cortesia, direi, de escrever em língua brasileira. Se isso é deturpar a linguagem portuguesa, devo ser excomungado pelos fariseus luso-brasileiros. Escrevo em nosso idioma, que é luso-bundo-guarani.

Fica aqui então evidente o motivo romântico do nativismo, indianista sobretudo, propagado anos antes no Brasil por estrangeiros de boa vontade. Entre estes, além do português Garrett (que, como vimos, desejava uma Arcádia brasileira amenizada pelas brancas flores do cafeeiro), o francês Ferdinand Denis, autor em 1824 daquelas *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, a meio caminho entre Humboldt e Chateaubriand, os quais, com o incentivo aos poetas brasileiros de extraírem de sua realidade humana e natural os temas e cores de cada realização artística, estabeleceram-se como a regra poética da nova escola local; especialmente da indianista.

Da mesma forma que a Independência (1822) se realiza como uma concessão do príncipe e não como uma conquista revolucionária, isso também denuncia, por sua vez, uma situação de conservadorismo político que tem seu paralelo no tradicionalismo literário. Pois de fato, os mesmos rebeldes na política são conservadores na literatura: e ainda por quase uma vintena de anos após a autonomia nacional, o cânone estético permanece arcadiano e neoclássico.

5. Epígonos neoclássicos e aberturas românticas

Em paralelo, ou melhor, subordinado aos países europeus, o Brasil teve seu próprio iluminismo enciclopédico, no qual Montesquieu, Voltaire e Diderot dialogavam com Bacon e Locke, mas onde a “Natureza” era vista numa perspectiva brasileira e os postulados da tolerância religiosa, racial e política, adquiriam novos conteúdos em contato com uma realidade compósita de interação racial.

A Ilustração brasileira, decalque da Época das Luzes portuguesa, tem em si todos os estímulos do iluminismo pombalino, com seu reformismo pedagógico e administrativo. Mas é carregado em tintas de nativismo lírico nos versos e prosa dos inconfidentes mineiros, do nativismo filosófico e racionalista dos neoclassicistas da “América portuguesa”; e, por fim, do nacionalismo combativo nas campanhas jornalísticas de Hipólito da Costa, de Evaristo da Veiga (diretor da *Aurora Fluminense*) e sobretudo de Frei Caneca (1775–1825), diretor da *Tífis Pernambucano* e inimigo jurado dos portugueses, os marinheiros invasores da terra alheia. Frei Caneca, seguidor de Montesquieu na divisão de poderes, separatista fervoroso em nome de um Brasil idolatrado nos moldes do mais aberto ufanismo, seria fuzilado em 1825, após o fracasso da conspiração pernambucana conhecida como Confederação do Equador (1824):

Esta alva de condenado
substituiu-me a batina.
Não penso que ainda venha
a vestir outra camisa.
Certo também é mortalha
e nela sairei da vida.
Não sei por que aos condenados
vestem sempre esta batina,
como se a força fizesse
disso a questão mais estrita.

São estas as estâncias em forma de romance que, nos anos oitenta do século xx, um poeta da sabedoria popular como João Cabral de Melo

Neto colocará na boca do seu Frei Caneca, protagonista do *Auto do frade*.

Outros intelectuais, no entanto, estavam destinados a continuar o trabalho de afirmação nacionalista: dos postos avançados da economia liberal, como José da Silva Lisboa ou Azeredo Coutinho; do púlpito, como Monte Alverne; das fileiras de novas carreiras científicas, como Alexandre Rodrigues Ferreira, Conceição Veloso ou José Bonifácio; ou mesmo das trincheiras da literatura, como Natividade Saldanha. Todos, no entanto, nos parecem mais avançados ideologicamente do que poeticamente: ainda amarrados no estilo a “regras” percebidas como um limite intransponível da forma expressiva.

Assim, José da Natividade Saldanha (1795–1830), embora tendo participado da revolta pernambucana de 1824, exilado nos Estados Unidos, expulso da França como subversivo, na poesia é apenas um imitador de Cláudio Manuel da Costa e, ademais, dos portugueses Garção, Bocage, Dinis e Filinto Elísio.

Odes, cantatas, idílios, metamorfoses e sonetos não fazem outra coisa senão ecoar os velhos motivos arcadianos: mesmo que homens como Odorico Mendes (1799–1864), tradutor de Homero — *Ilíada* e *Odisseia* — à la Monti e de Virgílio (*Eneida brasileira*); ou como Francisco Vilela Barbosa (1769–1846), o primeiro de uma longa linhagem de poetas-estadistas e versificadores naturalistas à moda dos “ingleses”; ou ainda José Joaquim Lisboa (1755–1811), cândido nativista na esteira de Santa Rita Durão, procurem alumiar seus versos e prosa com pinceladas de indigenismo expressionista. É este um panorama que, embora contenha exercícios poéticos civilizados e bem-intencionados, é em grande parte medíocre. No entanto, devemos creditar a algumas figuras a capacidade de compreender a mensagem poética do romantismo europeu e de ter pavimentado o caminho para a posterior e grandiosa poesia romântica brasileira.

José Bonifácio, “o Velho”, ou seja, José Bonifácio de Andrada e Silva (1763–1838), foi sobretudo um político: o protagonista e o verdadeiro arquiteto da independência brasileira. No campo da poesia foi árcade, escrevendo sob o nome de Américo Elísio (*Poesias avulsas*, 1825); mas

um árcade calorosamente sensual: até o momento em que seu cosmopolitismo e sua curiosidade cultural fizeram-no tradutor de Young e Macpherson, assim como de Hesíodo, Píndaro e Meleagro (curioso e não desprezível componente grego desse pré-romantismo brasileiro). Por sua vez, José Elói Ottoni (1764–1851), amigo em Portugal de Bocage, Filinto Elísio e da Marquesa de Alorna, era professor de latim. A crise religiosa separa sua produção literária em duas partes (a primeira, a de *Anália de Josino*, 1802, inspirada no *cantabile* de um Bocage ou mesmo de um nativo Silva Alvarenga; o segundo, ocupado pela *Paráfrase dos provérbios de Salomão*, 1815, e depois pela tradução do livro de Jó; Rio, 1852). Mas isso não quebra sua sutil, porém agradável veia poética.

Quanto a Sousa Caldas (1762–1814), padre e poeta — alternadamente santo e jacobino, na definição de Rodrigo de Sousa Coutinho —, interessa-nos como um daqueles que justapõem no bifrontismo de uma produção literária, como poucas outras comprometida e sincera, os dois componentes, político e cultural, desse grande despertar brasileiro. Os lugares onde a sua complexa personalidade de homem de letras se desenvolveu em fases aparentemente contraditórias são: Coimbra, onde, como estudante, foi preso pelo Santo Ofício como “herege, naturalista, deísta e blasfemo”; o Brasil, onde, inquieto patriota, foi posto sob vigilância policial; Roma, onde, em 1790, fez votos religiosos; e, por fim, novamente o Brasil, onde em 1808, sua impetuosidade como orador sagrado lhe trouxe fama, embora seus precedentes políticos o tenham impedido de ser nomeado pregador da Capela Real. A primeira fase, de poesia profana, desemboca na *Ode ao homem natural*, inspirada em Rousseau, enquanto a produção religiosa culmina na atormentada *Ode sobre a existência de Deus*. Os resultados poéticos mais seguros, no entanto, são alcançados na versão, parcial e em forma neoclássica, dos *Salmos* de Davi; enquanto fragmentos de um poema didático (*As aves: noite filosófica*) e cinco *Cartas* testemunham, por um lado, a necessidade de ordem e, por outro, a sobrevivência, no orador sacro e no sacerdote, das ideias jacobinas da juventude.

Surge, não menos complexa, a personalidade de Domingos Borges de Barros (1779–1855), considerado na política, ao lado de José Bonifácio, um dos coautores da independência brasileira; na literatura, é um dos precursores do romantismo, senão o primeiro verdadeiro romântico brasileiro. De ilustre família baiana, em sua juventude seguiu o caminho cultural de todo bom filho de uma família “colonial”. Formou-se em Coimbra, viajou pela Europa e voltou ao Brasil colaborando com o *Patriota*: antecâmara revolucionária de uma carreira política que, por meio da diplomacia (a ele se deve o reconhecimento francês da independência brasileira) e da prática parlamentar, será coroada em 1825 com título de Barão, em 1826 com o de Visconde de Pedra Branca e, em 1833, com a cadeira de senador. Passou seus últimos anos em seu latifúndio baiano, ocupando-se com atividades filantrópicas. A carreira literária, circunscrita quase que inteiramente no período 1807–14, abre-se para ele também com traduções (de Safo, Virgílio, Voltaire e Metastasio). Aqui, Barros toma para si uma poesia de base arcádica em que a inspiração baiana direta intervém para colorir e personalizar a temática da escola. Por sua vez, ao frequentar árcades “pré-românticos” portugueses, como Filinto Elísio, dá voltas lamartinianas à sua musa atarefada, como depois obrigatoriamente toda a poesia romântica brasileira, com o tema da solidão. Depois de 1814 (com exceção de poesias de ocasião sem importância) sua obra se resume ao poemeto *Os túmulos* (constituído de dois cantos, sendo o primeiro publicado em Paris em 1825; com uma edição completa lançada na Bahia em 1850). Este choro-elegia pela morte de seu filho foi julgado de maneira contraditória pela crítica: a mais importante manifestação pré-romântica, para Afrânio Peixoto; uma tediosa nênia classicizante, para Antonio Candido, de cuja autorizada opinião esta que vos escreve não pretende dissociar-se. Mas ele é, contudo, o verdadeiro canal pelo qual a poesia à Young entra no circuito cultural brasileiro.

6. Gonçalves de Magalhães e o indianismo romântico

Como fundador e corifeu da escola romântica brasileira, os manuais costumam referir-se apenas a Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811–1882). Formado em medicina na capital brasileira (1832), o futuro Visconde do Araguaia também estreara em letras com um volume de *Poesias* (Rio, 1832) de nítido cunho neoclássico. Mas a viagem à Europa (1833–37), coroamento essencial de todo processo acadêmico, o colocara, em Paris, diante da nova realidade literária encarnada pelo romantismo. O resultado foi, por um lado, o manifesto programático (a revista *Niterói*, publicada na capital francesa — 1836 — por um pequeno grupo de jovens intelectuais brasileiros que fizeram de Gonçalves de Magalhães seu líder) e, por outro, os *Suspiros poéticos e saudades* (também publicados em Paris, em 1836) que já no título (a saudade, nostalgia portuguesa, na esteira de Garrett e seu poema *Camões*, tornar-se-á, a partir deste momento, um ingrediente presente em todas as composições românticas) anunciou os temas e espíritos da nova escola.

Nascido em Paris, à sombra da já robusta tradição europeia, mas também alimentado pelo “saudosismo” português, o romantismo brasileiro estava destinado a acolher e interpretar em chave localista cada componente do novo verbo estético. Seria, portanto, religioso e patriótico, com ênfase no conceito sociopolítico de autonomia cultural. Mas seria ao mesmo tempo nativista, com a recuperação de todo valor autóctone ou convencionalmente assumido como tal.

Se, de fato, as primeiras manifestações do nacionalismo literário se expressaram nas fórmulas neoclássicas introduzidas pelo David da Revolução Francesa, os componentes mais propriamente românticos da nova sensibilidade artística, o individualismo, o sentimentalismo lírico, a percepção da época, o típico e o local, teriam encontrado sua saída no indianismo. E teriam levado à idealização de um cândido aborígene, de um homem natural americano a quem o índio tupi-guarani estava destinado a emprestar seu carrancudo cenho e folclore frio e distante. Embora ao lado dessa fotografia idílica, muitas vezes encontramos imagens de uma Europa também deformada pela lente romântica: anseio por uma “cultura” que não pode ser suplantada por qualquer retorno rousseauiano à natureza. E aqui está o Norte

nebuloso, a Espanha, mas sobretudo a Itália, com as suas Romas, Veronas, Nápoles, Florenças e Venezas, os seus Dantes e Tassos, fixados em atitudes lacrimosas (onde o Byron do “mal du siècle” convive sobretudo com Musset), mas também mediado por Shakespeare e Dumas.

Nesse sentido; também o índio brasileiro, a quem são dedicados épicos de valor poético desigual, mas de idêntica intenção apologética, é recuperado por toda a Europa. O Imperador Pedro I, que em 1825 é retratado como aquele que recebe qual pai em seus braços um Brasil livre na forma de uma Índia afrancesada, ou que, como grão-mestre do Grande Oriente do Brasil, assume o nome de Guatimozim, é talvez o sinal mais evidente dessa recuperação nativista. O brasileiro culto, que não teve Idade Média, que não pôde construir um Ossian ou um Ivanhoe caseiro, cria o clichê do índio corajoso e leal, orgulhoso e patriótico. Criou-o primeiro em baladas de gosto europeu (Joaquim Norberto, 1843) e em prantos indianistas (A. L. de Oliveira Araújo com seu *Gemido do índio*), e depois naqueles *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias (1846) que a partir deste momento serão o modelo de toda futura poesia brasileira.

Por sua vez, Gonçalves de Magalhães, que em seu retorno ao Brasil fora acolhido como chefe consagrado da nova escola romântica, e que, como seu grande modelo português Almeida Garrett, iniciara a reforma das letras de seu país com a proposta de um novo gosto teatral (*Antônio José*: Rio de Janeiro, 1838; *Olgiate*: Rio de Janeiro, 1841), dá ao indianismo *A confederação dos tamoios* (Rio de Janeiro, 1856). Mais importante talvez pela polêmica deflagrada na época de seu surgimento (polêmica na qual homens como José de Alencar, Porto-Alegre e o próprio Imperador Pedro II tiveram que tomar parte), do que por sua real importância literária, este poema épico em dez cantos narra a revolta indígena de 1560, quando os tamoios, liderados por Aimbiré, se levantaram contra os portugueses. A história, conduzida em dois níveis, o da guerra e o do amor — onde os portadores do amor romântico e ao mesmo tempo do ideal libertário são o bravo Aimbiré e sua esposa Iguaçu —, tem como pivô a figura do Padre Anchieta, mediador entre as duas partes beligerantes. E este Padre

Anchieta— enquanto os navegadores lusitanos deixam as marcas da conquista na praia que um dia será o Rio de Janeiro — compõe, piedoso, os corpos abraçados dos dois índios que, com morte voluntária, escapam da ignomínia de serem escravos.

O melhor de Gonçalves de Magalhães, no entanto, não está nos versos soltos deste pletórico poema. E talvez nem mesmo na imagem de um *Napoleão em Waterloo* (1836), tradicionalmente destacado de seus *Suspiros poéticos* como uma pérola de primeira grandeza, mas que, para nosso gosto, é apenas um pasticho de um manzoniano *Il cinque maggio* (sem nem mesmo a desculpa do seu “improviso”). O fato é que esse empolado Gonçalves de Magalhães, embriagado de individualismo romântico, tinha, como poucos entre seus contemporâneos, um senso da missão do vate:

Por que cantas, ó Vate? Por que cantas?
Qual é a tua missão? O que és tu mesmo?
Para ti nada é morto, nada é mudo!

E isso também tem seu lado positivo: a literatura brasileira deve, a Gonçalves de Magalhães, a sua primeira abertura ampla para uma Europa, agora não mais compreendida unicamente pelo filtro português, mas sim diretamente, em suas reações culturais mais imediatas. E não se deve esquecer que o último Gonçalves de Magalhães, tendo abandonado a literatura militante, foi sobretudo um filósofo: introdutor no Brasil daquele ecletismo idealista em cuja base estava o Victor Cousin da burguesia Louis Philippe, e contra o qual o positivismo da segunda metade do século XIX reagirá violentamente.

7. A “escola” de Magalhães

Do grupo parisiense que iniciou a *Niterói* em 1836, além de Gonçalves de Magalhães, faziam parte personalidades de segunda ordem, cujos nomes bastará registrar aqui: Torres Homem, Pereira da Silva, Azeredo Coutinho. Dele, porém, também faziam parte personalidades

multifacetadas sobre as quais vale a pena tecer algumas palavras: em primeiro lugar, Araújo Porto-Alegre, que, a partir de 1834, numa intervenção sobre a arte no Brasil do Institut Historique de Paris, destacou-se como divulgador de uma realidade cultural brasileira que contemporaneamente Magalhães ilustrava na sua dimensão literária, e Torres Homem na dimensão científica.

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806–1879), pintor e arquiteto, jornalista, homem de teatro e poeta, fora de fato, pela sua versatilidade e pela amizade feita em Paris com o líder do movimento romântico português, J. B. de Almeida Garrett, o primeiro catalisador do grupo. Em Paris, aquele que terminaria sua vida como diplomata à sombra do título de Barão de Santo Ângelo, levava uma vida libertina como aprendiz-pintor e experimentara o ensinamento de Ferdinand Denis, o qual propunha aos filhos do continente americano o abandono dos velhos temas clássicos por uma escolha exclusiva pela inclinação nativista. Sob esse impulso, cunhou o termo “brasíliana” (destinado mais tarde a grande sucesso nos círculos literário-musicais de recuperação folclórica), que aplicou a poemas de fastidiosa doçura. Nesses poemas, a balada romântica europeia era “abrasileirada” por meio da inclusão de temas do sertão (*Brasílianas*, Viena, 1863), e neles também são coletados e reavaliados textos publicados muitos anos antes em jornais e revistas.

Passado para a história como “pintor do romantismo”, formado na escola de Debret (temos de sua autoria grandes quadros com árvores gigantes que lembram aos italianos as pinturas de um escritor-pintor coevo como Massimo D’Azeglio), Porto-Alegre tentou na literatura o afresco coral do poema épico. De temática americana, a epopeia de *Colombo* (Rio, 1866), reconstrói com fidelidade histórica a primeira viagem à América do almirante. Aqui, diz Augusto Meyer, “um formidável talento verbal, com um esforço espantoso, tenta criar do nada todo um mundo poético, à força de retórica e inventiva”. Para Fausto Cunha, a sua estrutura neoclássica revelava polimentos verbais e ambições expressivas quase parnasianas. Particularmente interessantes para a nossa cultura e sensibilidades modernas, aparecem as canções dedicadas às Canárias, as Ilhas Afortunadas. Durante sua

estada entre 9 de agosto e 15 de setembro de 1492, Colombo *parece* ter encontrado os fabulosos guanches da lenda atlântica (“De escuros guanches, decaída raça, / Mas bela ainda na estrutura e gesto”). Porto-Alegre, por sua vez, descreve as ilhas com pinceladas camonianas em que o *eu* romântico é colorido com lirismo saudosista:

Ali, um dia estive quando jovem,
E esse dia ficou-me sempre n’alma.
Medi a curva imensa do oceano,
E as formas do gigante, cuja ossada
Se eleva agora em nebuloso manto.
[...]
Que estupendo painel! Que imenso oceano!
Palma, Gomeira, Lançarote, e Ferro,
Flutuantes jardins, boiar parecem
No límpido cristal os verdes montes
E os vales nemorosos! [...]

E é novamente esse *eu* romântico que no poema (Canto VII) encontra sua autêntica dimensão estilística na apóstrofe ao amigo Gonçalves de Magalhães, desconhecido em um Brasil indigno dele. É nesse mesmo Brasil, porém, que o verbo romântico pregado por Magalhães encontra resposta em personagens menores sob o ângulo da expressão poética, mas interessantes, em seu civismo, para uma história da cultura no sentido mais amplo. Lembramos entre eles Joaquim Norberto (1820–1891), que revela ter uma curiosidade e amplitude de horizontes por meio de uma multifacetada, senão caótica produção (poesia, ficção, teatro, história e crítica literária: basta nomear o romance *As duas órfãs*, 1841, os estudos literários sobre a Arcádia e o ensaio histórico *História da conjuração mineira*). E lembramos Antônio Francisco Dutra e Melo (1823–1846), colaborador da *Minerva Brasiliense*, poeta lamartiniano e autor de ensaios críticos; Maciel Monteiro (Antônio Peregrino M. M., depois Barão de Itamaracá, 1804–1868), político e diplomata, poeta de salão entre o arcádico e o lamartiniano, com audácias metafóricas tiradas diretamente da fonte francesa (Victor Hugo!) e não através do intermediário nacional representado por Gonçalves de Magalhães (*Poesias*, só postumamente reunidas em volume: Recife, 1905; famoso o seu soneto “Formosa qual pincel em tela fina”); e Teixeira e Sousa (Antônio Gonçalves T. e S., 1812–1861), um mestiço de vida atribulada, autor de um ambicioso poema sobre A

Independência do Brasil: as crônicas, no entanto, lembram-no apenas como pioneiro no caminho daquele romance brasileiro (*O filho do pescador*, 1843; *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes*, 1848, etc.), que pouco depois encontraria sua expressão mais composta e qualificada nas obras de um Macedo ou de um Alencar.

8. Do “feuilleton” ao romance: Joaquim Manuel de Macedo

Além da poesia individualista e libertária, o Romantismo, curioso de humanidades, devia, com efeito, produzir também no Brasil a prosa narrativa. Esta, por sua vez, contaria ainda mais com evidências do que nas esquematizações poéticas, de modo a refletir o interesse social e societário de escritores comprometidos não apenas em elaborar uma tradição literária nacional, mas em contribuir diretamente para a construção de um Brasil ideológica e politicamente autônomo.

Dessa forma, na metade do século, há uma nova descoberta do Brasil por meio da literatura: o equivalente sociológico oitocentista da descoberta paisagística pelos cronistas dos séculos XVI e XVII. Nasceram os novos mitos sentimentais e heroicos, rústicos e urbanos.

O primeiro nome nessa seara é o de Joaquim Manuel de Macedo (1820–1882), que passou da medicina ao exercício exclusivo da literatura após o inesperado sucesso de seu romance de estreia, *A moreninha* (1844), que permaneceria na história literária brasileira como o primeiro exemplo de romance urbano (gênero que Machado de Assis assinalaria mais tarde com a marca do gênio). O encanto dessa história, ambientada no Rio da metade do século, está na “simplicidade” da história. É uma simplicidade ensinada pelos grandes mestres do gênero e pregada no espaço cultural português por escritores como o Visconde de Almeida Garrett. Desse ponto de vista, a moreninha carioca (uma jovem charmosa chamada Carolina, que o jovem Augusto reconhecerá como primeiro amor da infância, graças a

intervenções casamenteiras e patéticas de avós *ex machina*) é o verdadeiro contraponto colonial-urbano da metropolitana Joaninha, a menina de olhos verdes, protagonista de *Viagens na minha terra* de Garrett.

Macedo foi, na saborosa definição de Ronald de Carvalho, um escritor de sala de jantar, rótulo tranquilizador para contrapô-lo aos pecaminosos escritores de alcova que surgiam no Rio e São Paulo, seguindo a tradição byroniana da época. Com sua obra *A moreninha*, Macedo alcançou um sucesso delirante junto ao público. Era sobretudo um público feminino, que no final feliz da obra transferia e projetava seus ingênuos desejos de felicidade pequeno-burguesa. Apesar do primeiro êxito, Macedo não conseguiu o mesmo nível de sucesso com todos os romances que publicou no mercado livreiro brasileiro. Insistiu no gênero rosa-sentimental nas obras *O moço louro*, 1845, e *Os dois amores*, 1848; interpretou em chave brasileira a balzaquiana *Peau de chagrin* (na *Luneta mágica*, 1869); e tentou o gênero histórico-lírico (*As mulheres de mantilha*, 1870–71), no entanto sem experimentar semelhante fortuna. Nem experimentou algo semelhante sua obra lírica, da qual se destaca o poema-romance *A nebulosa*, de 1857, onde um byrônico Trovador — decorado de vermelho e preto e içado num cume impermeável — derrama por entre lápides de cemitérios, pedras, troncos retorcidos, luz de luar, rotas capelas e fantasmas, a sua paixão pela Peregrina. Com a mesma indiferença foram recebidas as obras por meio das quais experimentou outros gêneros literários: a crônica de costumes, a meio caminho entre o picaresco e o sentimental (*Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, 1862–63; *Memórias da rua do Ouvidor*, 1878), a literatura de viagem, a biografia e, finalmente, o teatro (*O cego*, 1849; *O fantasma branco*, 1856; *Luxo e vaidade*, 1860; *Antonica da Silva*, 1873, etc.). Mais do que qualquer outro texto literário, o teatro (e também o drama romântico, artificial e truculento como estes de Macedo) deve encontrar a sua compreensão dentro de um contexto social e cultural: porque aqui mais do que nunca o autor é condicionado pelo seu público. E é por isso que o discurso sobre o teatro será retomado, como uma unidade, nas páginas seguintes.

9. A púrpura verde: estilo de um império americano

O sol do Imperador. O som do Imperador. [...]

Os fãs do Imperador. O fim do Imperador.

— Murilo Mendes, “O Imperador”, in *Convergência*, 1971.

O “estilo” brasileiro, e não apenas o literário, mas o cultural no sentido mais amplo da palavra (tanto no plano antropológico quanto no da língua, da religião, da expressão artística), é, por definição, heterogêneo.

O índio pré-cabralino, perseguido, recuado e escondido na selva, vive nos rostos, nos rituais, nos medos, na instabilidade, nos nomes de brancos, amarelos, negros e mulatos. O negro do Brasil nunca é tão negro como na África ou nos Estados Unidos. Em alguns nós de sua genealogia sempre houve algo que clareou sua pele e o colocou não em oposição maniqueísta (preto/branco) em relação ao seu negativo, mas em uma escala cromática em que todos os tons são possíveis. “Foi o sol que por todo o sítio imenso do Brasil / Andou marcando de moreno os brasileiros”, sorrirá Mário de Andrade, poeta da estirpe; e também ele, como todos os seus compatriotas (conscientes ou não do fato) de sangue misto, ao qual, aliás, pelo menos no nível do proletariado ou dos intelectuais, quase ninguém dá importância. (A pequena e média burguesia também aqui pode ser racista; porém mais com base econômica do que na pigmentação.)

Ora, nem mesmo na literatura será possível compreender plenamente o fenômeno brasileiro se não levarmos em conta essa contínua interpenetração de elementos heterogêneos na origem. Nem a Arcádia brasileira, com seus rios auríferos exauridos, suas montanhas pedregosas, seus jacarés em vez de rebanhos de ovelhas, nem o neoclassicismo hipercorreto (com seu latim de periferia, e Virgílio, e Horácio, e os nomes gregos e latinos que ainda adornam tantos descendentes de todas as classes sociais; ou mesmo com seu português “castiço”; e seus retóricos, seus oradores, seus poetas), nem o

romantismo com seus índios-heróis arturianos, seus prelúdios de romance gótico ambientado em minas de prata, com suas agnições de veteranos da Guerra do Paraguai; nem nenhum dos movimentos que se seguiram podem ser penetrados por uma obtusa atitude niveladora europeia, incapaz de separar um a um os elementos dessa chamada “literatura colonial”.

Um discurso sobre o estilo do século XIX brasileiro não pode deixar de partir do topo da pirâmide, daquela coroa, única nas três Américas, que em suas duas encarnações sucessivas (os reinados de Dom Pedro I e Dom Pedro II) se torna para nós uma informante do que acontece em todos os outros níveis sociais.

Quando, em 1808, a família real portuguesa, pressionada por Napoleão, desembarcou no Rio, a intelectualidade local a recebeu com uma metáfora. O regente (depois, em 1816, rei) Dom João é Eneias; Maria, a doente rainha-mãe, Anquises; e o príncipe herdeiro, o futuro Dom Pedro I, Ascânio. Ascânio tinha oito anos e, no Brasil, abandonado a si mesmo, tornou-se “menino de engenho”. Deram-lhe uma educação naturalista amenizada pela melomania (mais tarde, sua primeira esposa, Leopoldina de Habsburgo, não sem surpresa, escreveu para sua irmã Maria Luísa em Parma “Dom Pedro compõe sua música sem a ajuda de ninguém”). Mesmo o catolicismo de raízes lusitanas será tingido de liberalismo, fazendo deste herdeiro de um império “infecto de liberdade em todos os níveis” um generoso e improvisado liberal à Carlos Alberto da Sardenha. De forma semelhante, na futura Constituição, Benjamin Constant, comentador de Gaetano Filangieri, “corrigirá” as intemperanças utópicas de Rousseau.

Justiniano da Rocha sintetizara a dialética brasileira nos três momentos: ação, reação, transação. Por esse mesmo processo, no momento libertário a coroa torna-se, paradoxalmente, portadora da “revolução legítima”. Nela, a independência da pátria é apresentada como fruto da vontade coletiva, um contrato social entre príncipe e povo, à sombra da fórmula “O povo brasileiro quis e eu sanciono”.

Sob a tutela intelectual de um ministro esclarecido como o conservador-progressista José Bonifácio, na Arcádia Américo Elísio (com uma combinação em si programática e, para nós, indicativa), o jovem Dom Pedro torna-se “pela graça de Deus e unânime aclamação dos povos” Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil: um título assumido após o romântico grito do Ipiranga (7 de setembro de 1822, o qual ficou marcado como festa nacional brasileira): “Independência ou Morte!”.

Terminava dessa forma o processo de separação do Brasil colônia em relação à mãe-pátria portuguesa: com uma série de escolhas progressistas na direção brasileira, culminando na cena do “fico” (9 de janeiro de 1822) quando, cedendo às exigências da intelectualidade local e recusando o convite de seu pai para voltar para casa, o jovem príncipe regente concordou em permanecer no Brasil e tornar-se *Libertador* constitucional de um império ultramarino:

Se é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto! Digam ao povo que fico.

Estas foram as palavras de Dom Pedro pronunciadas como despedida daquela que Rocha Pombo considerará “a mais faustosa e brilhante cena da nossa história”.

A partir desse momento, o poder centralizador, esclarecido e paternalista, simbolizado pela figura do imperador, pairará sobre toda a vida social do país, impondo ideologias e modelos de comportamento. E isso também se dará na literatura.

No sincretismo político, ideológico e racial do império, os novos nobres tomarão títulos dos topônimos tupis: Maciel Monteiro será o Barão de Itamaracá, Pereira da Fonseca o Marquês de Maricá, Gonçalves de Magalhães o Visconde do Araguaia, Torres Homem o Visconde de Inhomirim, Araújo Viana o Marquês de Sapucaí e o byrônico Cardoso de Meneses o Barão de Paranapiacaba. Todos nomes que provocarão o riso irritado da velha nobreza lusitana, mas que na estrutura da autonomia neoamericana têm sentido próprio, entre o altivo e o provocador.

Por sua vez, o imperador, pró-maçom, buscará um título indígena. Mas como a tradição local tupi-guarani não lhe oferece escolhas panamericanas, se voltará ao Guatimozim mexicano e, como Guatimozim revivido, será romanticamente retratado em seus novos “trajes majestáticos”: roupas cerimoniais desenhadas por Debret, pintor do esplendor napoleônico, que o monarca usa na abertura das sessões legislativas e que são o resumo estilístico dessa tradução americana de uma antiga convenção europeia. Na túnica branca, a púrpura verde das pradarias virgens; e, mais uma vez, em vez do arminho nórdico, o manto amarelo de penas de tucano, símbolo da continuidade histórica entre o império e os caciques indígenas. Gonçalves Dias, com a sua recuperação romântica do índio, Castro Alves, com o seu “auriverde pendão de minha terra”, Sousândrade, com os seus republicanos “paus-d’arco em flor”, não seria compreensível senão à luz desta compósita simbologia. “Verde-amarelo” declarou-se José Bonifácio, arquiteto da Independência, e muitos anos depois (com uma daquelas recuperações típicas desta tradição literária), os nacionalistas do grupo modernista que ironicamente experimentarão um novo “verde-amarelismo” expressionista (*Borrões de verde-amarelo* será, em 1925, o título de um livro, depois renegado, de Cassiano Ricardo).

Mais uma vez, a ambiguidade e o sincretismo brasileiros combinam peças de diferentes significados históricos. O verde dos Braganças e o amarelo-ouro dos Habsburgos transformam-se no verde das florestas e no ouro das minas brasileiras, justapostos na geometria napoleônica da bandeira nacional. Não é por acaso que Debret ainda é o autor do novo pendão: onde a esfera armilar da Companhia das Índias Orientais e a cruz da Ordem de Cristo se encaixam para formar, num simbolismo superior, o Cruzeiro do Sul, com sua coroa de estrelas que, por sua vez, simbolizam as vinte províncias individuais do país. Tudo encimado pela coroa de diamantes e sustentado por ramos heráldicos do café e do tabaco, símbolo das monoculturas sobre as quais repousa econômica e socialmente esta monarquia agrária.

Quando, em 1889, a república substituir a monarquia, a bandeira também será remodelada. Após um breve período de rejeição,

recorrendo a uma bandeira de empréstimo modelada no padrão das estrelas e listras americanas — verde e amarela! —, os intelectuais positivistas retomarão o velho símbolo do país. Mas, substituindo o estilo neoclássico de Debret pelo espírito de liberdade de Décio Vilares, a assimetria pela simetria, eis simbólica a esfera armilar dando lugar ao globo azul realista, imagem icônica do céu estrelado, com suas estrelas (o Cruzeiro do Sul!) na exata posição em que saudaram do alto aquele radiante 15 de novembro de liberdade. Monarquista impenitente, Eduardo Prado ridicularizará numa página brilhante escrita a Eça de Queirós todo esse desperdício de astronomia, cortado no meio pelo mote positivista “Ordem e Progresso”. Mas para nós isso só serve para complicar culturalmente uma questão estilística que é, sobretudo, uma história de significados.

Muito antes, porém, o próprio mito imperial tornara-se mais complexo quando o romântico, distraído e ao mesmo tempo agressivamente popular Dom Pedro I foi substituído pela personalidade de intelectual comprometido de Dom Pedro II. Depois de haver antecipado em dois biênios a própria maioridade, pronunciando aos quatorze anos, sob pressão liberal, o fatídico “Quero já”, sentira-se responsável por cada movimento do país.

A partir desse momento, o sábio imperador, em contraste dialético com seu pai libertino, sublimará suas aspirações artísticas, nunca adequadamente realizadas em primeira pessoa, com contínuas transferências de participação cultural. E eis a tomada de partido nas polêmicas literárias da época; a subvenção do “bolsinho” pessoal para edição de textos patrióticos, como o *Colombo* ou *A confederação dos tamoios*; ou ainda o pagamento de pensões para estadias no Rio ou mesmo na Europa, em favor de poetas, pintores e músicos. Carlos Ferreira, poeta-ourives, futuro autor de versos vitorianos, vai para São Paulo de sua Porto Alegre natal às custas de Dom Pedro; Carlos Gomes estuda em Milão com uma bolsa imperial; Vítor Meireles pinta em Florença a “Primeira Missa no Brasil”, Pedro Américo “A Batalha do Avaí” e depois “O grito do Ipiranga”. Como seu contemporâneo lampedusiano Príncipe de Salina, o imperador se fecha no observatório do astrônomo; traduz versos de poetas franceses,

italianos, ingleses; estuda com paixão, aperfeiçoando-se na Europa as línguas “mortas”, do sânscrito ao hebraico, provocando o sorriso radical e metropolitano do Eça de Queirós e do Ramalho Ortigão das *Farpas*. De novo: escreve aos sábios e lite ratos da Terra, de Renan a Pasteur, de Victor Hugo a Longfellow. Aspirava à amizade de Juan Valera, secretário da legação da Espanha, Sir Richard Francis Burton, cônsul britânico em Santos, e Arthur de Gobineau, ministro de Napoleão III no Rio. A cada momento ele tenta ser alguém diferente do monarca: tentando mitigar com o exemplo tropical o racismo de Gobineau (que se lembrará dele quando esboçar o príncipe de Jean-Théodore das *Pléiades*), ou exaltando-se numa conversa anônima em uma diligência europeia com um senhor anônimo que era pois Friedrich Nietzsche. Giosuè Carducci recebe-o numa sessão solene na Universidade de Bolonha. O próprio Manzoni — fascinado por esse estranho personagem que esnoba seus primos reinantes, visitando a Graciosa Majestade Rainha Vitória com roupas muito inconvenientes, e que, ao contrário, tem uma verdadeira fome de convívio intelectual — dá-lhe como presente simbólico um volume do *Dei Delitti e delle Pene*. Nessa obra, Beccaria está a indicar a aprovação de parte católica àquele que em um império ultramarino aboliu a pena de morte; aquele a quem Victor Hugo não hesitou em chamar descendente de Marco Aurélio (“celui qui a Marc-Aurèle pour ancêtre”).

Contemporâneos e pósteros do país fazem de Dom Pedro um personagem clichê de suas histórias, de seus romances, de seus poemas, de suas caricaturas, de suas dedicatórias ritualísticas. Alencar o apresenta sob as vestes de Sebastião Caldas, pretenso governador colonial de Pernambuco na Guerra dos Mascates. Joaquim Felício dos Santos, no seu satírico *Ano 2000*, o faz viajar pateticamente para um futuro onde já ninguém o reconhece; enquanto outro republicano, Sousândrade, zomba da figura do soberano democrata inserindo a hinologia de Dom Pedro em seu polifônico “Inferno de Wall Street”. Não faltam também conversões: como a de Raul Pompeia que, anos após sua adolescência, quando fez uma caricatura imperial grosseira (um rocambolesco Duque de Bragantina, lascivo e poltrão), escreve uma das mais belas páginas da literatura impressionista brasileira, dando-nos em *Uma noite histórica* o registro noturno da partida para

o exílio da família imperial. Da mesma forma, Domingos Olímpio retratará os últimos tempos de Dom Pedro no Brasil em uma crônica, entre o picaresco e o naturalista do início do século xx. No entanto, o mítico Dom Pedro, o imperador — *ex machina* já havia aparecido no *Dom Casmurro* de Machado de Assis, onde Bentinho-Dom Casmurro, destinado ao convento, sonhara que o todo-poderoso soberano viria libertá-lo.

Mesmo os modernistas, ao zombarem dessa “figura psicanalítica de pai do Brasil”, fazem dela um ingrediente inevitável para suas tiradas vanguardistas.

E aqui está Dom Pedro quando criança, sufocado no Palácio da Boa Vista pelos cuidados de seus tutores, que sonha em fugir para um Mato Grosso lendário na “Sanfona do menor imperial” de Ribeiro Couto:

Eu acabo é perdendo a paciência e vou-me embora:
Salto a janela de noite e fujo pelo jardim.
Quando virem, sumi por esse mundo afora,
Corumbá, Cuiabá, Poconé, Coxim.

Eis agora um Dom Pedro de chinelas e hugoano nos *Poemas* de Murilo Mendes:

Deodoro todo nos trinques
bate na porta de Dão Pedro Segundo
— Seu imperadô, dê o fora
que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
Mande vir os músicos.
O imperador bocejando responde:
— Pois não meus filhos não vexem
me deixem calçar as chinelas
podem entrar à vontade
só peço que não me bulam nas obras completas de Vítor Hugo.

O imperador de conto de fadas Dom Pedro no *Urucungo* de Raul Bopp; detestado pelos fazendeiros de escravos no *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade:

Se Pedro Segundo
vier aqui

com história
eu boto ele na cadeia

miticamente revisitado (“Pedro Segundo com seus livros”) na caótica *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima; até Mário de Andrade que, com respeitosa ironia, aconselha:

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.

No plano da história, entre a crônica e a reportagem, a figura imperial é proposta pateticamente e em módulos saudosistas por Afonso Celso (*O Imperador no exílio*): uma hagiografia que em vão, muitos anos depois, um escritor de partido oposto, Carlos Süssekind de Mendonça, tentará distorcer panfletisticamente, e que historiadores mais equilibrados, embora de formações diferentes, tentarão apresentar em sua real dimensão histórica. E aqui vamos de João Ribeiro a Otávio Tarquínio de Sousa, de Paulo Prado a Sérgio Buarque de Holanda, de Gilberto Freyre a Nelson Werneck Sodré, de Oliveira Viana a Oliveira Torres, de Oliveira Lima a Pedro Calmon, de Capistrano de Abreu a Hélio Viana, até ao biógrafo “definitivo” Heitor Lira. Com pontos também no sentido da crítica: onde Wilson Martins tem uma bela página sobre a solidão imperial (a propósito do *Diário* de 1826) e Luís Martins, em seu clássico *O patriarca e o bacharel*, inventa a dicotomia psicanalítica pai-mãe, na qual encontramos o estudante “científico” que, rejeitando o Pai Imperador, se refugia revolucionariamente nos braços da Mãe República, para depois sofrer nostalgia e remorso em relação ao Patriarca deixado para morrer *extra moenia*.

10. Historiografia, romance histórico e pesquisa folclórica. O nacional e o regional: Varnhagen, Joaquim Felício dos Santos e Couto de Magalhães

Mesmo a historiografia, em suas duas expressões nacionalistas e regionalistas, reflete esse peso do império sobre todos os aspectos do cotidiano do país, na adesão incondicional ao mito da púrpura verde ou na polêmica ora velada e ora violenta contra ele.

Os historiadores do século XIX são herdeiros dos cronistas dos descobrimentos, de onde tomaram, por um lado, o orgulho do ufanismo e, por outro, o gosto pela descrição científica do país, das suas riquezas e peculiaridades. Têm diante de si o maravilhamento de Pero Vaz de Caminha, o interesse histórico-naturalístico de Pero Lopes de Sousa e Gândavo, de Gabriel Soares de Sousa, de Cardim e de Frei Vicente do Salvador. E não apenas isso: mas de sua “sociografia” extraem os dados para a reconstrução do éden quinhentista, em todos os seus componentes ambientais, da flora e da fauna indígenas.

Liam os textos dos primeiros informantes estrangeiros, fossem eles Américo Vespúcio, Hans Staden, André Thevet e, seguindo os passos de Jean de Léry, se perguntavam que semelhanças reais existiam entre o grego e o tupi. Procuram os historiadores da guerra holandesa, de todas as línguas e nações: Bartolomeu Guerreiro (*Jornada dos Vassalos da Coroa de Portugal para recuperar a cidade de Salvador da Bahia de todos os Santos*: Lisboa, 1625); Duarte de Albuquerque Coelho (*Memórias diárias da guerra do Brasil... empeçando desde 1530*: Madrid, 1654); Frei Manuel Calado (*O valeroso Lucideno*: Lisboa, 1648); Francisco de Brito Freire (*Nova Lusitânia. História da guerra brasílica*: Lisboa, 1675); Frei Rafael de Jesus (*Castrioto Lusitano ou História da guerra entre o Brasil e a Holanda*); até José de Santa Teresa (Giuseppe di Santa Teresa, *Istoria delle guerre del Brasile*: Roma, 1698). Mas também leram as crônicas dos primeiros missionários jesuítas, de Bettendorf a Simão de Vasconcelos, exaltaram-se com o entusiasmo de Rocha Pita e ficaram admirados por seu gosto pelo documento, tão próximo ao dos futuros historiadores positivistas. Estudam os anais genealógicos de Pedro Taques ou Antônio José Borges da Fonseca (*Nobiliarquia pernambucana*: Recife, 1718–86), as histórias localistas (a *Guerra civil ou sedição em Pernambuco*, de Gonçalves Leitão, base da futura *Guerra dos Mascates* de Alencar; as *Memórias históricas do Rio de Janeiro*, de Pizarro e Araújo, surgidas

em 1830), os textos de Cairu, de Baltasar da Silva Lisboa e mesmo as várias corografias regionais ou nacionais.

De todo esse trabalho preparatório, tanto no plano da escavação analítica quanto da interpretação, nasce a moderna historiografia brasileira. Seu primeiro e verdadeiro representante pode ser considerado Francisco Adolfo de Varnhagen (1816–1878), futuro Barão e depois Visconde de Porto Seguro: título “clamoroso” escolhido por ele, historiador do Brasil, para lembrar o primeiro desembarque no Brasil de Cabral, de onde Pero Vaz de Caminha enviara sua famosa *Carta*. Na meticulosa, quase pedante, pesquisa do documento, no gosto de uma erudição compósita e cosmopolita, Varnhagen introduziu as qualidades de uma educação germânica (era filho de um engenheiro militar alemão transplantado para o Brasil) não embotada ou suavizada pela experiência tropical. A sua *História geral do Brasil* (Rio de Janeiro, 1854–75) é considerada a maior empreitada de uma obra em que os estudos da literatura medieval portuguesa se colocam ao lado de monografias sobre os “fundadores” da literatura brasileira (Eusébio de Matos, Santa Rita Durão, o “Judeu”, Itaparica, Gonzaga, etc.), bem como da edição de textos “recuperados”, e da antologia interpretativa. Este será o *Florilégio da poesia brasileira* (três volumes, Lisboa, 1850–53), ainda hoje o mais autorizado documento de um gosto tão refinado que pode ser considerado frio, tão atento à cultura internacional que chega a ser classificado como “estrangeiro”. Neoclássico pelo estilo acadêmico, pela compostura crítica imune à mania nacionalista (contemporâneos o chamavam de lusófilo), o Visconde de Porto Seguro é, no entanto, um romântico na aceitação de um credo literário (de recuperação de valores ao longo da história) que partiu de homens como Walter Scott ou, se preferir, de românticos conservadores, como em outros climas pode ter sido, um Thierry, ou mesmo apenas um Bazante ou um Froude. Numa divisão ideal das histórias brasileiras entre nacional e localista, entre universal e monográfica, Varnhagen se coloca como iniciador de uma historiografia “do alto”, panorâmica e sintética, sustentada por uma curiosidade e cultura sem limites. Talvez lhe falte apenas (mas isso é comum, pelo menos até há poucas décadas, a toda a historiografia da língua portuguesa) uma sólida abordagem filosófica dos problemas.

Romântico, com aquele gosto de pintar de cima paisagens evocadoras de sentimentos, cenas da natureza dos trópicos, o escritor Varnhagen nos aparece em sua antológica descrição da baía do Rio de Janeiro. Nesse interlúdio pictórico, inserido entre as fichas analíticas, o tema da *paysage anonime* (a baía, o Corcovado, o Pão de Açúcar), sobre o qual jogarão homens como Gobineau, Juan Valera até Lévi-Strauss, redime-se na concepção mais ampla de uma história que não é feita apenas de guerras e anedotas humanas, mas para quem a sabe ler (Augusto Meyer), também de convulsões telúricas e justaposições paisagísticas, de aculturação jesuítica e de espíritos novos. Resta a sugestiva hipótese romântica dos fenícios no Rio de Janeiro, cara aos membros do Instituto Histórico, leitores apaixonados do Platão de *Timeu* e de *Crítias* (Atlântida!):

É o porto que por um notável engano corográfico, se ficou chamando Rio de Janeiro, e que melhor diríamos Baía de Janeiro, um verdadeiro seio do mar, que, sem exageração, podia conter em si todos os navios, que hoje em dia cruzam os oceanos, ou fundeiam em seus ancoradouros. — É mais que uma enseada ou simples lagamar: é um grande golfo, ou antes um pequeno Mar Mediterrâneo, que, por um exíguo estreito de oitocentas e cinquenta braças de largura se comunica com o Atlântico; é um prodígio da natureza, tal que aos mesmos que o estão admirando lhes está parecendo fabuloso.

Não há viajante antigo ou moderno que não se extasie ante uma tal maravilha do Criador. Os que têm corrido os empórios do Oriente, visto as cenas do Bósforo, [...] todos são unânimes em reconhecer que esses considerados portentos da hidrografia, ficam a perder de vista, quando se comparam ao que ora temos presente. Semelha-se antes em ponto maior a um dos lagos do Salzkammergut, ou ainda da Suíça ou da Lombardia, com águas salgadas em vez de doces, e com verdura variegada em vez de neve, nos mais altos serros que se descobrem ao longe.

[...] Outro morro parece postado nem que para oferecer sobre si um ponto quase no firmamento, donde o homem fosse absorto admirar o conjunto de tantos prodígios. Por estar como vergado, nem que assim de permitir mais fácil subida lhe chamaram o *Corcovado*, denominação esta que, além da falta da caridade da parte de quem a deu, envolve uma espécie de ingratidão dos que ora a seguimos. E mau grado nosso lha aplicamos também neste momento, em que no seu cimo concebemos estas poucas linhas, tendo a nossos pés a cidade [...].

Varnhagen, *História geral do Brasil*, 1854[1851].

Muitos outros historiadores poderiam ser citados ao lado e depois de Varnhagen: em primeiro lugar, o biógrafo de Vieira e historiador maranhense João Francisco Lisboa (1812–1863), membro daquele

grupo maranhense (Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Antônio Henriques Leal) contemporâneo da primeira geração romântica e cuja inteligência literária e abertura intelectual Sílvio Romero elogiava: “Os maranhenses não são fanáticos nem ostensivamente patriotas, nem moralistas como os do Rio, e geralmente escrevem melhor do que eles”. João Francisco Lisboa, “com seu jeito farto, sua ironia ácida, sua acuidade mórbida, seu pessimismo previdente, com a intuição que fervia em sua página” (Capistrano de Abreu), permanece na história da cultura brasileira essencialmente como o moralista do *Jornal de Timon*. Fustigador dos falhos sistemas eleitorais, acre *laudator temporis acti*²² (onde, no entanto, a idade de ouro se identifica com uma Roma democrática dos Gracos), antecipa, iluminado, reformas desejadas pelo ângulo provinciano e hipercorreto de uma Atenas do Norte (Timon!), em busca de um possível equilíbrio entre uma tradição que tem suas etapas em Odorico Mendes ou em Gonçalves Dias, mas que é, ao mesmo tempo, oprimida por uma realidade social fatalmente imobilística.

Há ainda Joaquim Caetano da Silva (1810–1873), que ofereceria a Dom Pedro II seus estudos para a delimitação das fronteiras entre o Brasil e a Guiana Francesa: “uma contribuição”, teria declarado o imperador, “que vale tanto quanto um exército de duzentos mil homens na fronteira”. Do autor o sempre contido Capistrano de Abreu enaltecerá incondicionalmente “a maravilhosa perspicácia, a lucidez de espírito, o gosto pelas minúcias, o estilo bem calculado, o conhecimento rebuscado”. Há também Alexandre de Melo Moraes (1816–1882), incansável compilador de materiais (*Corografia... do império brasileiro; O Brasil histórico; A Independência do Brasil*, etc.); e há aquele Visconde de Taunay a cuja obra voltaremos mais tarde e que, em sua *Retraite de Laguna* (1871, em francês), dará a versão brasileira da xenofonteana *Retirada dos Dez Mil*.

Entre todos os nomes, porém, valerá a pena escolher um: o de Joaquim Felício dos Santos (1828–1895), o qual, por suas habilidades estilísticas e pelo próprio processo literário (até Varnhagen cultivou, à margem da atividade de historiador, o de romancista da história) pode ser bem comparado ao Visconde de Porto Seguro. Ou melhor, ele pode

se contrapor como um amante do outro tipo de história, a regional ou mesmo localista: contraponto liberal à ideologia conservadora e centralista de Varnhagen. Autor das *Memórias do distrito diamantino* (1861–1863), que Sílvio Romero e Capistrano de Abreu julgarão monografia exemplar do século XIX, Joaquim Felício dos Santos é também autor do “romance indígena” *Acaiaca* (1862–63). Nele, com tom épico e imaginação fantástica, mas também como *divertissement* à margem da obra histórica, retoma-se o gosto da crônica alencarense. E nesse sentido, com essa dúplici diretriz histórica e localista, Joaquim Felício dos Santos abre o caminho para um romancista como Bernardo Guimarães do *Garimpeiro* e de *Maurício*. Os ingredientes que ele usa na representação de seu pequeno mundo local são muitos: o expediente, irônico, do manuscrito encontrado e censurado, o gosto estilístico da velha crônica e, no nível do conteúdo, o equilíbrio de cores entre a aventura (contrabando) e o protesto social (os diamantes pertencem a todos, não à coroa).

E aqui, neste ponto, nascerá da literatura a etnologia, do impulso poético o aprofundamento científico. De uma geração mais jovem que Joaquim Felício, mas ligada a ele pelo espírito regionalista (ambos eram de Diamantina), Couto de Magalhães (1837–1898) é uma figura fascinante de historiador, geógrafo, antropólogo e sertanista. Na cultura brasileira permanece como autor de *O selvagem* (Rio de Janeiro, 1876), uma enciclopédia dos aborígenes brasileiros vista tanto do ponto de vista etnológico (origens, costumes, *habitats*), quanto do ponto de vista linguístico (curso de língua tupi com lendas incluídas no texto original). Mas não podemos esquecer que Couto de Magalhães chegou à pesquisa e à prosa científica depois de uma experiência puramente literária, em que a “viagem filosófica” servia de passagem entre o imaginário e o real.

A estreia, de fato, se deu no gênero do romance histórico indianista (*Os goianazes*, São Paulo 1860), que retoma, com materiais retirados de Jaboatão, recém-impressos, o tema romântico da “fundação”. A fundação mitológica da Diamantina de Joaquim Felício, em que diamantes são cinzas da árvore sagrada, a acaiaca, queimada pelos índios que fogem do invasor, ou mesmo a fundação mítica do Rio do

Gonçalves de Magalhães de *A confederação dos tamoios*, contrasta com o mito reconstruído da fundação de São Paulo. Pequenas enéidas localistas, guardiões de valores insuspeitos de civilização, aos quais os modernos fortemente se atrairão sem talvez penetrar-lhes a essência profunda.

Bibliografia

A CORTE NO RIO DE JANEIRO

Sobre o movimento cultural causado pela transferência da corte para o Brasil: MANUEL DE OLIVEIRA LIMA, *D. João VI no Brasil, 1808–1821*. Rio de Janeiro, 1909 (2ª ed. com prefácio de O. Tarquínio de Sousa. Rio de Janeiro, 1945, 3 vols.); CARLOS RIZZINI, *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*. Rio de Janeiro, 1946; CANDIDO, *Formação*, vol. II (estudo fundamental); JOSÉ ADERBALDO CASTELLO, “Pródromos do romantismo”, in COUTINHO, vol. I; CASTELLO, *Era colonial*, pp. 189–242 (com bibliografia). Um importante acervo de documentos: JOSÉ ADERBALDO CASTELLO (ed.), *Textos que interessam à história do romantismo*. Comissão de literatura do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1960 e 1963, vols. I e II; Pessanha Póvoa (ed.), III. *Anos acadêmicos 1860–1864*. São Paulo, 1964.

JORNAIS E REVISTAS

Para as primeiras revistas do século XIX, cf. a “Bibliografia geral” do cap. I, em “Revistas literárias”. Além disso: GONDIM DA FONSECA, *Biografia do jornalismo carioca (1808–1908)*. Rio de Janeiro, 1941; HÉLIO VIANA, *Contribuição à história da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, 1946; HÉLIO LOPES, *A divisão das águas*. São Paulo, 1978.

COSTA, HIPÓLITO DA (Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça: Sacramento, Rio da Prata, 13 de agosto de 1744 – Kensington, Inglaterra, 11 de setembro de 1823); entre os jornalistas da época ele é o mais interessante.

Textos: Mais do que pelas obras eruditas e autobiográficas (*Descrição da árvore açucareira e da sua utilidade e cultura*, Lisboa, 1801; *Narrativa da perseguição de Hipólito José Furtado de Mendonça*, Londres, 1811; *Cartas sobre a franco-maçonaria*, Amsterdam, 1803, cuja atribuição é duvidosa; *Diário de viagem à Filadélfia em 1789*, Londres), Hipólito da Costa permanece nas letras brasileiras como fundador e diretor em Londres do *Correio Brasiliense* (1808–1822, ou seja, da chegada da corte ao Rio de Janeiro à Proclamação da Independência).

Estudos: MECENAS DOURADO, *Hipólito da Costa e o “Correio Brasiliense”*. Rio de Janeiro, 1957, 2 vols.; CARLOS RIZZINI, *Hipólito da Costa e o “Correio Brasiliense”*. São Paulo, 1957;

ROLANDO MONTEIRO, *Hipólito Costa e a Independência*, 1979.

OUTROS POLÍGRAFOS

CAIRU, VISCONDE DE (José Maria da Silva Lisboa, Visconde de C.: Salvador, BA, 16 de julho de 1756 – Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1835).

Textos: *Princípios de direito mercantil e leis da marinha*. Lisboa, 1798–1803, 2 vols.; *Constituição moral e deveres do cidadão*. Rio de Janeiro, 1824–1825; *História dos principais sucessos políticos do Império do Brasil*. Rio de Janeiro, 1829.

Estudos: Além das páginas dedicadas a Cairu nas obras gerais de ROMERO, *História*, vol. II; VERÍSSIMO, *História*; CARVALHO, *Pequena história*, pp. 197–198, e HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937, vol. I, pp. 368–373; ver também ALEXANDRE JOSÉ DE MELO MORAIS, *Apontamentos biográficos de Cairu*. Rio de Janeiro, 1863; ALFREDO DO VALE CABRAL, *Vida e escritos de José da Silva Lisboa, Visconde de Cairu*. Rio de Janeiro, 1881; JOSÉ SOARES DUTRA, *Cairu, precursor da economia moderna*. Rio de Janeiro, 1943; MOSES BENSABAT AMZALAK, “José da Silva Lisboa, Visconde de Cairu”, in *Brasília*. Coimbra, 1943, vol. II, pp. 281–325.

MARICÁ, MARQUÊS DE (Mariano José Pereira da Fonseca, Marquês de M.: Rio de Janeiro, 18 de maio de 1773 – 16 de setembro de 1848).

Textos: *Máximas, pensamentos e reflexões*, publicados em *O Patriota*, 1813–1814, e depois recolhidos em 3 vols., Rio de Janeiro, 1833, 1839 e 1841; *Novas máximas, pensamentos e reflexões*. Rio de Janeiro, 1846; *Últimas máximas, pensamentos e reflexões*. Rio de Janeiro, 1849. As quatro obras foram compiladas em *Coleção completa das máximas, pensamentos e reflexões*. Rio de Janeiro, 1850. Ver ed. de Sousa da Silveira, Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: Além de ROMERO, *História*, vol. II, e VERÍSSIMO, *História*, cf. HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937, vol. I.

Para informações sobre Silvestre Pinheiro Ferreira (1769–1846), Conde de Aguiar e Luís Gonçalves dos Santos (o “Perereca”, 1767–1884), é fundamental CASTELLO, *Era colonial* (com bibliografia).

ELOQUÊNCIA SAGRADA

BENJAMIN FRANKLIN RAMIZ GALVÃO, *O púlpito no Brasil*. Rio de Janeiro, 1867; ANTÔNIO CARMELO, “O púlpito no Brasil”, in *Revista de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1922, vol. IV, nº 19; C. BURLAMÁQUI KÖPKE, “A oratória sacra”, in COUTINHO, vol. I.

AUTORES INDIVIDUAIS

SÃO CARLOS, FREI FRANCISCO DE (no século, Francisco Carlos da Silva: Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1768 – 6 de maio de 1829).

Textos: *A Assunção*. Rio de Janeiro, 1819 (ver ed. do Rio de Janeiro, 1862); dos três sermões sobreviventes, apenas as impressões feitas nos mesmos anos em que foram proferidas são conhecidas (1805, 1816, 1819).

Estudos: Além das referências nas obras gerais de JOAQUIM CAETANO FERNANDES PINHEIRO, *Curso elementar de literatura nacional*. Rio de Janeiro, 1862, pp. 507–514; ROMERO, *História*; e HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*, vol. I. São Paulo, 1937, pp. 283–288, ver também a introdução do mesmo J. C. FERNANDES PINHEIRO à edição de 1862, pp. IX–XLIV; a biografia de Pereira da Silva com adições de Porto-Alegre in RIHGB, 1848, t. X (2ª ed.: 1870, pp. 524–546); JOSÉ TITO NABUCO DE ARAÚJO, *Biografia de Frei Francisco de São Carlos*, ibid., 1873, t. XXXVI, nº 2, pp. 517–542; JACKSON DE FIGUEIREDO, “Nossa Senhora do Brasil”, in *Durval de Moraes e os poetas de Nossa Senhora*. Rio de Janeiro, 1925, pp. 141–147; CARVALHO DA SILVA, *Gonzaga e outros poetas*. São Paulo, 1970 (uma coletânea de ensaios. Carvalho da Silva dedica um estudo a São Carlos).

SÃO PAIO, FREI FRANCISCO DE (1778–1830)

Textos: Além de quatro orações fúnebres (Rio de Janeiro, 1810, 1812 e duas de 1817): *Sermão de ação de graças*. Rio de Janeiro, 1821; *Oração fúnebre*. Rio de Janeiro, 1822; *Sermão de ação de graças*. Rio de Janeiro, 1822; *Sermão*. Rio de Janeiro, 1822.

Estudos: Referências bibliográficas in COUTINHO, vol. I.

BARBOSA, JANUÁRIO DA CUNHA (Rio de Janeiro, 10 de julho de 1780 – 22 de fevereiro 1846).

Textos: *Parnaso brasileiro*. Rio de Janeiro, 1829–1832, 8 vols. (antologia de poetas); *Niterói*. Londres, 1823; *A rusga da praia grande*. Rio de Janeiro, 1831 (comédia política); *Os garimpeiros*. Rio de Janeiro, 1837 (poema herói-cômico). Ver, além disso, as biografias de literatos brasileiros por ele publicadas na RIHGB.

Estudos: Além das citações nas obras gerais (entre as quais recomendamos sobretudo CANDIDO, *Formação*, vol. I, pp. 312–313 e 333), ver: J. F. SIGAUD, “Elogio do secretário perpétuo, Cônego Januário da Cunha Barbosa”, in *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1848, série II, t. IV.

MONTE ALVERNE (Frei Francisco de Monte Alverne, no século Francisco José de Carvalho: Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1784 – Niterói, RJ, 2 de dezembro de 1859).

Textos: *Obras oratórias*. Rio de Janeiro, 1854, 4 vols. (ver a 3ª ed., Rio de Janeiro, s.d., 2 vols., que inclui também os *Trabalhos oratórios de Monte Alverne*, 1863, coligidos por R. A. da Câmara Bittencourt); *Compêndio de filosofia*. Rio de Janeiro, 1859.

Estudos: MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE, “Discursos”, in RIHGB, 1858, t. XXI, pp. 499–501; F. FERNANDES PINHEIRO, “Frei Francisco de Monte Alverne”, in *Revista popular*, 1859, vol. I, pp. 168–175 (elogios *in mortem*); DOMINGOS GONÇALVES DE MAGALHÃES, “Biografia do padre-mestre Frei Francisco de Monte Alverne”, in *Opúsculos históricos e literários*. Rio de Janeiro,

1865, 2ª ed., pp. 305–322, e depois in RIHGB, 1882, t. XLVI, pp. 391–404; R. A. DA CÂMARA BITTENCOURT, na ed. cit. das *Obras oratórias*, vol. II, pp. 435–442; A. FELICIANO DE CASTILHO, testemunho e cartas, na abertura da 2ª ed. das *Obras oratórias*. Porto, 1867–1885; CANDIDO, *Formação*, vol. I; ROBERTO LOPES, *Monte Alverne, pregador imperial*. Petrópolis, 1958.

“QUESTÃO DA LÍNGUA”

Além dos textos e estudos citados na “Bibliografia geral” ao final do volume, são fundamentais para os problemas da língua nos primórdios do século XIX brasileiro os versos já citados em José Aderaldo Castello (ed.), *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo, 1960–1963.

Para informações sobre QUEIROGA, JOÃO SALOMÉ (Salomé Gonçalo, Serro, MG, 1810 – Ouro Preto, MG, 1878), cf.: ROMERO, *História*; ALEXANDRE EULÁLIO, “João Salomé Queiroga, folclorista”, in *Revista brasileira de folclore*. Rio de Janeiro, setembro–dezembro de 1963, nº 7, pp. 225–238.

Os volumes de FERDINAND DENIS, *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie* e *Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, foram publicados em Paris respectivamente em 1824 (L. Janet) e em 1826 (Lecointe e Durcy).

Sobre a difusão na França (e na Europa) dos textos indianistas brasileiros: GEORGES RAEDERS, “Le *Caramuru* et son traducteur français”, in *RdL*, julho–dezembro de 1961, nº 23–24, pp. 51–66.

EPÍGONOS NEOCLÁSSICOS E ABERTURAS ROMÂNTICAS

“Ilustração”: AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *Mar de Sargaços*. São Paulo, 1944; CANDIDO, *Formação*, vol. I; Id., *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1965.

AUTORES INDIVIDUAIS

CANECA, FREI JOAQUIM DO AMOR DIVINO (Recife, PE, 1775 – 13 de janeiro de 1825. Carmelita. Um dos chefes da subversiva Confederação do Equador, 1824, morreu fuzilado).

Textos: Antônio Joaquim de Melo (ed.), *Obras políticas e literárias de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. Recife, 1875, 2 vols.; sobre Frei Caneca, veja-se João Cabral de Melo Neto, *Auto do frade*. Rio de Janeiro, 1984.

SALDANHA, NATIVIDADE (José da Natividade Saldanha: Santo Antônio de Jaboatão, PE, 8 de setembro de 1795 – Bogotá, Bolívia, 30 de março de 1830).

Textos: *Poesias dedicadas aos amigos e amantes do Brasil*. Coimbra, 1822; *Discurso sobre a tolerância*. Caracas, 1826. Os versos inéditos foram publicados postumamente em José Augusto Ferreira da Costa (ed.), *Poesia de Natividade Saldanha*. Lisboa, 1875.

Estudos: Além de CANDIDO, *Formação*, vol. I, cf.: JOSÉ AUGUSTO FERREIRA DA COSTA, *Estudo histórico-biográfico de José da Natividade Saldanha*, prefácio à *Poesia de Natividade Saldanha*, ed. cit., pp. XIX–CII; ANTÔNIO JOAQUIM DE MELO, *Biografia de José da Natividade Saldanha*. Recife, 1895; ARGEU GUIMARÃES, *Vida e morte de Natividade Saldanha*. Lisboa, 1932.

MENDES, MANUEL ODORICO (São Luís, MA, 24 de janeiro de 1799 – Londres, 17 de agosto de 1864).

Textos: *Méropé* (de Voltaire). Rio de Janeiro, 1831; *Tancredo* (de Voltaire). Rio de Janeiro, 1839; *Eneida brasileira*. Paris, 1854; *Virgílio brasileiro*. Paris, 1858; *Iliada de Homero*. Rio de Janeiro, 1874. Algumas poesias foram publicadas em Antônio Henriques Leal (ed.), *Pantheon Maranhense*. Lisboa, 1873, vol. I.

Estudos: ANTÔNIO HENRIQUES LEAL, op. cit., pp. 3–99; JOÃO FRANCISCO LISBOA, “Biografia de Odorico Mendes”, in RIHGB, 1873, t. XXXVIII, n° 2, pp. 303–337; JOSÉ RIBEIRO DO AMARAL, “Odorico Mendes”, in *A glorificação de Odorico Mendes*. São Luís, 1913, pp. 3–57; HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937, vol. I, pp. 438–449; ANTÔNIO LOPES, *História da imprensa no Maranhão*. Rio de Janeiro, 1959; OTÁVIO TARQUÍNIO DE SOUSA, “Odorico Mendes”, in *Fatos e personagens em torno de um regime*. Rio de Janeiro, 1960, pp. 191–194.

BARBOSA, FRANCISCO VILELA (Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1769 – 11 de setembro de 1846).

Textos: *Poemas*. Coimbra, 1794; *À primavera*. Lisboa, 1799.

Estudos: As poucas referências nas velhas obras clássicas são de FRANCISCO ADOLFO DE VARNHAGEN, *Florilégio*, 1830– 1853 (ver a 2ª ed., Rio de Janeiro, 1946); FERDINAND WOLF, *Le Brésil littéraire* (ver a tradução em português: São Paulo, 1953); FERNANDES PINHEIRO, *Meandro poético*. Rio de Janeiro, 1864.

BONIFÁCIO, “O VELHO” (José Bonifácio de Andrada e Silva: Santos, SP, 13 de junho de 1763 – Niterói, RJ, 6 de abril de 1838).

Textos: *Poesias avulsas de Américo Elísio*. Bordéus, 1825; Joaquim Norberto (ed.), *Poesias*. Rio de Janeiro, 1861, 2ª ed. aumentada; ed. fac-símile, Afrânio Peixoto (ed.), Rio de Janeiro, 1942; nova edição com prefácio de S. Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, 1946. Para José Bonifácio, orador e prosador, cf.: *Obras completas*, Rio de Janeiro, 1946; Otávio Tarquínio de Sousa (ed.), *O pensamento vivo de Bonifácio*. São Paulo, 1944, antologia. As obras completas foram publicadas em 4 vols. em 1968. Ed. antológica, José Aderaldo Castello (ed.), coleção *Nossos clássicos*, n° 78. Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: Além dos prefácios de Afrânio Peixoto e Sérgio Buarque de Holanda às eds. cit. das *Poesias*, cf.: LATINO COELHO, *Elogio histórico de José Bonifácio*. Lisboa, 1877; HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937, vol. I; VENÂNCIO DE FIGUEIREDO NEIVA, *Resumo biográfico de José Bonifácio de Andrada, o patriarca da Independência*. Rio de Janeiro, 1958; OTÁVIO TARQUÍNIO DE SOUSA, *José Bonifácio*. Rio de Janeiro, 1945; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, “Os pródromos do romantismo”, in COUTINHO, vol. I (bibliografia); Id., *Manifestações literárias da era colonial*. São Paulo, 1965.

OTTONI, ELÓI (José Elói Ottoni: Serro, MG, 1 de dezembro de 1764 – Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1851).

Textos: *Anália de Josino*. Rio de Janeiro, 1802; *Paráfrase dos provérbios de Salomão*. Bahia, 1815; *Jó*. Rio de Janeiro, 1852.

Estudos: Além de CANDIDO, *Formação*, vol. I e II, ver também: TEÓFILO BENEDITO OTTONI, *Notícias históricas sobre a vida e poesias de José Elói Ottoni*. Rio de Janeiro, 1851; HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937, vol. I.

CALDAS, SOUSA (Antônio Pereira de Sousa Caldas: Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1762 – 12 de março de 1814).

Textos: *Obras poéticas*, 2 vols. (I. *Salmos de David vertidos em ritmo português*; II. *Poesias sacras e profanas*). Paris, 1820–1821.

Estudos: Além das histórias literárias, entre as quais merece especial menção CANDIDO, *Formação*, vol. I, cf.: A[LEXANDRE] E[ULÁLIO], “As cartas de Abdir a Irzerumo, do Padre de Sousa Caldas”, in *RdL*, março de 1964, nº 25, pp. 193– 212; ANTONIO CANDIDO, “Carta marítima”, in *O discurso e a cidade*. São Paulo, 1993.

BARROS, BORGES DE (Domingos Borges de Barros, a partir de 1825, Barão, e de 1826, Visconde de Pedra Branca: Santo Amaro da Purificação, BA, 10 de dezembro de 1779 – Rio de Janeiro, 21 de março de 1855).

Textos: *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras por um baiano*. Paris 1825; *Os túmulos*. Bahia, 1850; ver em Afrânio Peixoto (ed.). Rio de Janeiro, 1945.

Estudos: Além de CANDIDO, *Formação*, vol. I, cf.: AFRÂNIO PEIXOTO, *Um precursor do romantismo*, prefácio à ed. cit.

IDEALISMO ROMÂNTICO

Além dos estudos citados na “Bibliografia geral” ao final do volume, sob o título “Indianismo”, cf. a bibliografia do cap. VI.

AUTORES INDIVIDUAIS

MAGALHÃES, GONÇALVES DE (Domingos José Gonçalves de Magalhães, depois Visconde de Araguaia: Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1811 – Roma, 10 de junho de 1882).

Textos: *Poesias*. Rio de Janeiro, 1832; *Suspiros poéticos e saudades*. Paris, 1836 (2ª ed., Paris, 1839; ver a 2ª ed. de Sousa da Silveira, Rio de Janeiro, 1939, 2 vols., de uma reedição planejada das obras); *A confederação dos tamoios*. Rio de Janeiro, 1856. Teatro: *Antônio José*. Rio de Janeiro, 1838; *Olgíato*. Rio de Janeiro, 1841. *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1864–1865, 8 vols.,

mais um volume, Rio de Janeiro, 1876; ed. antológica: José Aderaldo Castello (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 55. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: FRANCISCO DE SALES TORRES HOMEM, “Suspiros poéticos”, in *Revista Brasiliense*, 1836, manifesto do romantismo no Brasil, transcrito com prefácio à ed. dos *Suspiros* de 1865; sobre Gonçalves de Magalhães, introdutor do romantismo no Brasil, têm páginas entusiásticas todos os primeiros historiadores da literatura brasileira desde Ferdinand Wolf a Romero e Veríssimo: CANDIDO, *Formação*, vol. II (fundamental); JOSÉ DE ALCÂNTARA MACHADO, “Gonçalves de Magalhães”, in RABL, maio de 1933, nº 137; outubro de 1933, nº 142; março de 1934, nº 147 (para biografia); JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo, 1946 (reed., Rio de Janeiro, 1961); MACHADO DE ASSIS, *O teatro de Gonçalves de Magalhães*. Rio de Janeiro, 1866; ver in: *Crítica teatral*, vol. XXX da ed. Jackson das Obras de Machado de Assis. Rio de Janeiro, 1936, pp. 219–228; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 33–39; ROQUE S. M. DE A. BARROS, *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*. São Paulo, 1973.

ESCOLA DE MAGALHÃES

PORTO-ALEGRE (Manuel José de Araújo Porto-Alegre, depois Barão de Santo Ângelo: Rio Pardo, RS, 19 de novembro de 1806 – Lisboa, 29 de dezembro de 1879).

Textos: *Brasilianas*. Viena, 1863 (que reúne os poemas precedentemente publicados no *Minerva Brasiliense*: *Brasiliana*, 1843; *O caçador*, 1843; *Brasiliana*, 1844; *O voador*, 1844; além de *A destruição das florestas*. *Brasiliana em três cantos*, 1845, e *O Corcovado*, 1847); *Colombo*. Rio de Janeiro 1866 e 1892.

Estudos: Apreciado pelos contemporâneos: FERDINAND WOLF, in *Le Brésil littéraire*, op. cit.; MACHADO DE ASSIS, *Colombo*. Rio de Janeiro, 1866 (na ed. Jackson das Obras de Machado de Assis. Rio de Janeiro, 1936, vol. XXIX); ROMERO, *História*, vol. III, pp. 129–145. Foi reavaliado como personagem em DE PARANHOS ANTUNES, *O pintor do romantismo*. Rio de Janeiro, 1945; GUILHERMINO CÉSAR, *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1956, pp. 105–116; CANDIDO, *Formação*, vol. II. Como poeta em MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 52–57; FAUSTO CUNHA, *Virtualidades parnasianas do Colombo*, in *RdL*, nº 25 (março, 1964). Sobre o poema *Colombo* em particular: LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Colombo, os guanches e as canárias no poema *Colombo* de Manuel de Araújo Porto-Alegre”, in Actas III Colóquio Internacional de História da Madeira. Funchal, 1993, pp. 177–189.

NORBERTO, JOAQUIM (Joaquim Norberto de Sousa e Silva: Rio de Janeiro, 6 de junho de 1820 – Niterói, RJ, 14 de maio de 1891).

Textos: *As duas órfãs*. Rio de Janeiro, 1841 (romance); *Mosaico poético*. Rio de Janeiro, 1844, 2 tomos; *Dirceu de Marília*. Rio de Janeiro, 1845; *Livro de meus amores*. Niterói, 1849 (poesias); *Clitemnestra*, *Rainha de Micenas*. Rio de Janeiro, 1846; *O chapim do rei*. Rio de Janeiro, 1851; *História da conjuração mineira*. Rio de Janeiro, 1848.

Estudos: FERDINAND WOLF, *Le Brésil littéraire*, op. cit.; ROMERO, *História*, vol. III; CANDIDO, *Formação*, vol. II (fundamental); ALMIR CÂMARA DE MATOS PEIXOTO, *Direção em crítica literária (Joaquim Norberto e os seus críticos)*. Rio de Janeiro, 1951; ALEXANDRE EULÁLIO, “Retrato de Tiradentes”, no suplemento literário do *Diário Carioca*, 23 de abril de 1953 (sobre a *História da conjuração mineira*).

MELO, DUTRA E (Antônio Francisco Dutra e Melo: Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1823 – 22 de fevereiro de 1846).

Textos: Colaborou com a *Minerva Brasiliense* durante toda a existência da revista. Entre os textos mais importantes, ressaltam: “Uma manhã na Ilha dos Ferreiros”, 10 de junho de 1844; “A noite”, 1º de agosto de 1845; *Ramalhete de flores*. Rio de Janeiro, 1844.

Estudos: ROMERO, *História*; LUÍS FRANCISCO DA VEIGA, “Antônio Francisco Dutra e Melo”, in RIHGB, 1876, t. XLI, nº 2; FELIPE VIEIRA SOUTO, “Estudo sobre Dutra e Melo”, in *AeL*, 8 de agosto de 1943.

MONTEIRO, MACIEL (Antônio Peregrino Maciel Monteiro, Barão de Itamaracá: Recife, PE, 30 de abril de 1804 – Lisboa, 5 de junho de 1868).

Textos: João Batista Regueira da Costa e Alfredo de Carvalho (eds.), *Poesias*. Recife, 1905 (edição póstuma); cf. in José Aderaldo Castello (ed.). São Paulo, 1962.

Estudos: Prefácios de João Batista Regueira da Costa, de Artur Muniz e de José Aderaldo Castello para a edição cit.; DANTAS BARRETO, “Maciel Monteiro”, in RABL, 16 de dezembro de 1920, pp. 205–223; BRITO BROCA, “A lenda de Maciel Monteiro”, in *LeA*, 24 de maio de 1953; LUÍS DE CASTRO SOUSA, *O poeta Maciel Monteiro, de médico a embaixador*, 1975.

SOUSA, TEIXEIRA E (Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa: Cabo Frio, RJ, 28 de março de 1812 – Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1861).

Textos: *Cornélia*. Rio de Janeiro, 1840 (tragédia, composta em 1830); *Cantos líricos*, série I: Rio de Janeiro, 1841; série II: Rio de Janeiro, 1842; *O filho do pescador*. Rio de Janeiro, 1843; *Os três dias de um noivado*. Rio de Janeiro, 1844; *As tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta*. Rio de Janeiro, 1847; *A Independência do Brasil. Poema épico em 12 cantos*. Rio de Janeiro, 1847–1855; *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes*, 2 vols.: vol. I, Rio de Janeiro, 1848; vol. II, Niterói, 1851; *Maria, ou A menina roubada*. Rio de Janeiro, 1852–1853; *A providência*. Rio de Janeiro, 1854; *As fatalidades de dois jovens*. Rio de Janeiro, 1856.

Estudos: CANDIDO, *Formação*, vol. II; AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, “Teixeira e Sousa”, em *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952.

DO “FEUILLETON” AO ROMANCE

MACEDO (Joaquim Manuel de Macedo: Itaboraí, então província do Rio de Janeiro, 24 de junho de 1820 – Rio de Janeiro, 11 de abril de 1882).

Textos: NARRATIVA: *A moreninha*. Rio de Janeiro, 1844 (com nove edições até 1895; ver na edição: Rio de Janeiro, 1945 e São Paulo, 1952); *O moço louro*. Rio de Janeiro, 1845; *Os dois amores*. Rio de Janeiro, 1848; *Rosa*. Rio de Janeiro, 1849; *Vicentina*. Rio de Janeiro, 1853; *O forasteiro*. Rio de Janeiro, 1855; *A carteira do meu tio*. Rio de Janeiro, 1855; *Romances da semana*. Rio de Janeiro, 1861; *O culto do dever*. Rio de Janeiro, 1865; *Memórias de um sobrinho de meu tio*. Rio de Janeiro, 1867–1868; *A luneta mágica*. Rio de Janeiro, 1869; *O Rio do quarto*. Rio de Janeiro, 1869; *As vítimas algozes*. Rio de Janeiro, 1869; *As mulheres de mantilha*. Rio de Janeiro, 1870–1871; *A namorada*. Rio de Janeiro, 1870–1871; *Um noivo e duas noivas*. Rio de Janeiro, 1871; *Os quatro pontos cardeais e a misteriosa*. Rio de Janeiro, 1872; *A baronesa do amor*. Rio de Janeiro, 1876; *Rosa*, *O Rio do quarto*, *Uma paixão romântica*, *O veneno das flores*, ed. em *Quatro romances*. São Paulo, 1945. CRÔNICAS: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, vol. I: Rio de Janeiro, 1862; vol. II: Rio de Janeiro, 1863; *Memórias da Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro, 1878. POESIA: *A nebulosa*. Rio de Janeiro, 1857. TEATRO: *O cego*. Niterói, 1849; *Luxo e vaidade*. Rio de Janeiro, 1860; *A torre em concurso e Lusbel*. Rio de Janeiro, 1863; *Teatro de Macedo*. Rio de Janeiro, 1863, ed. em 3 vols. (2ª ed., Rio de Janeiro, 1895).

Estudos: Sobre o narrador, é fundamental: ANTONIO CANDIDO, “Macedo realista e romântico”, prefácio à ed. de São Paulo, 1952; TEMÍSTOCLES LINHARES, “Macedo e o romance brasileiro”, in *RdL*, 10 de junho de 1958, 14 de junho de 1959 e 17 de junho de 1960; CANDIDO, *Formação*, vol. II; BRITO BROCA, “Antes de *A moreninha*”, in *Leitura*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1960; Id., “Uma fantasia filosófica”, in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962, pp. 32–36; HENRIQUETA LISBOA, “Romance com notícias folclóricas”, in *SLESP*, 10 de março de 1962; ANTÔNIO SOARES AMORA, “Parce sepultis?”, *ibid.*, 10 de junho de 1961; Id., “Dii minorum gentium”, *ibid.*, 11 de abril de 1964; Id., “Um romance de paletó”, *ibid.*, 25 de abril de 1964; Id., “Travessuras e traquinices”, *ibid.*, 9 de maio de 1964; Id., “De feia a sedutora”, *ibid.*, 16 de maio de 1964; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte, 1987, vol. I, pp. 47–70; FLORA SÜSSEKIND, *O sobrinho pelo tio*. Rio de Janeiro, 1995. Sobre o teatro: MACHADO DE ASSIS, in *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, 1866 (na ed. Jackson das *Obras* de Machado de Assis, Rio de Janeiro, 1936, vol. XXX, pp. 255–285); SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 75–89.

A “PÚRPURA VERDE”

Sobre o problema das relações da coroa com o país nos anos do império brasileiro, ver os apologeticos: OLIVEIRA LIMA, *O império brasileiro*. São Paulo, 1928; 2ª ed.: São Paulo, 1957; JOÃO CAMILO DE OLIVEIRA TORRES, *A democracia coroada*. Petrópolis, 1964, 2ª ed. revista (com ampla bibliografia).

Para o Imperador Dom Pedro I: OTÁVIO TARQUÍNIO DE SOUSA, *A vida de Dom Pedro I*. Rio de Janeiro, 1952. Para o Imperador Dom Pedro II: HEITOR LIRA, *História de Dom Pedro II*. São Paulo, 1938–1940; ALBERTO RANGEL, *A educação do príncipe*. Rio de Janeiro, 1946.

Sobre o mecenatismo: GUILHERME AULER, *Os bolsistas do imperador*. Petrópolis, 1954; DONATO MELO JR., “O guarani mecenato imperial”, in *SLESP*, 11 de abril de 1970.

Para o contexto americano: JOSÉ RIBEIRO JR., “O Brasil monárquico em face das repúblicas americanas”, in *Brasil em perspectiva*. São Paulo, 1968, pp. 167–221.

Literatura abolicionista: OLIVEIRA VIANA, *O ocaso do império*. São Paulo, 1925; PAULA BEIGUELMAN, *Formação política do Brasil*, I. *Teoria e ação no pensamento abolicionista*. São Paulo, 1967; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967, pp. 85–90 (tradução espanhola com o título: “Banzo, palmares, abolicionismo”, in RCB, Madrid, 1970, t. IX, nº 30, pp. 120–126).

HISTORIÓGRAFOS E FOLCLORISTAS

VARNHAGEN (Francisco Adolfo de Varnhagen, depois Barão e por fim Visconde de Porto Seguro: São João de Ipanema, SP, 17 de fevereiro de 1816 – Viena, 29 de junho de 1878).

Textos: *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa, 1850–1853, 3 vols., com um “Ensaio histórico sobre as letras do Brasil” (ver a 2ª ed., Rio de Janeiro, 1946); *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro, 1854–1875 (ver a 4ª ed., Rodolfo Garcia. São Paulo, 1953, 5 vols.); Hélio Viana (ed.), *História da independência do Brasil*. São Paulo, 1957, 3ª ed.; Clado Ribeiro de Lessa (ed.), *Correspondência ativa de Varnhagen*. Rio de Janeiro, 1961. E mais: estudos sobre os primeiros escritores brasileiros (Eusébio de Matos, Santa Rita Durão, Itaparica, Gonzaga, Caldas Barbosa, etc.), edições do *Caramuru*, de Durão, e do *Uruguai*, de Basílio da Gama (in *Épicos brasileiros*, Lisboa, 1843) e estudos sobre a antiga lírica portuguesa.

Estudos: CELSO VIEIRA, *Varnhagen, o homem e a obra*. Rio de Janeiro, 1923; CAPISTRANO DE ABREU, *Necrológio de Francisco Adolfo de Varnhagen*, 1878; *Sobre o Visconde de Porto Seguro*, agora em seus *Ensaio e estudos*. Rio de Janeiro, 1931, vol. I, pp. 125–141 e 193–217; CLADO RIBEIRO DE LESSA, “A formação de Varnhagen”, in RIHGB, 1945, t. CLXXXVI, pp. 55–88; MARTINS DE OLIVEIRA e JOSÉ OILIAM, *Efemérides da Academia Mineira de Letras*, 1980; FERNANDO SALES, *Memória de Ilhéus*, 1981.

LISBOA, JOÃO FRANCISCO (Itapicuru-Mirim, MA, 23 de março de 1812 – Lisboa, 26 de abril de 1863).

Textos: *Jornal de Timon*, vol. I, São Luís, 1852; vol. II, São Luís, 1853; vol. III, Lisboa, 1858; Antônio Henriques Leal (ed.), *Obras*. São Luís, 1864–1865, 4 vols. (2ª ed. aumentada, Lisboa, 1901); João Alexandre Barbosa (ed.), *Obras escolhidas*, coleção *Nossos clássicos*, nº 94. Rio de Janeiro, 1967.

Estudos: A. H. LEAL, “Notícias biográficas”, in *Obras*, op. cit.; TEÓFILO BRAGA, *Homenagem a João Francisco Lisboa*. Lisboa, 1901; O. T. DE SOUSA, prefácio às *Obras escolhidas*, op. cit.; ÁLVARO LINS, “O intelectual desdenhoso”, in *A glória de César e o punhal de Brutus*. Rio de Janeiro, 1963; FRANKLIN DE OLIVEIRA, “Atualidade de João Francisco Lisboa”, in *Revista da civilização brasileira*. Rio de Janeiro, 1965, nº 2, pp. 191–210; J. A. BARBOSA, introdução à edição das *Obras escolhidas*, op. cit.; MARIA DE LOURDES JANOTTI, *João Francisco Lisboa, jornalista e historiador*. São Paulo, 1977.

SANTOS, JOAQUIM FELÍCIO DOS (Serro, MG, 1828 – Biribiri, perto de Diamantina, MG, 1895).

Textos: *Memórias do distrito diamantino*, 1861–1863, edição em folhetim; em vol., Rio de Janeiro, 1868 (ver a 3ª ed.: Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha, Rio de Janeiro, 1956, com

bibliografia completa). Romances: *Acaiaca*, “romance indígena”, ed. em folhetim no jornal *O Jequitinhonha*. Diamantina, 1862–1863; em vol., Rio de Janeiro, 1866 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1910); *Cenas da vida do garimpeiro João Costa* (incompleto), 1862. Contos: *Os invisíveis*, 1861; *O Poção do Moreira*, 1862; *O Acaba-Mundo*, etc. A sátira *Páginas da história do Brasil escrita no ano 2000* surge no mesmo semanário de 1868 a 1872. Alexandre Eulálio (ed.), *Fragmento de um manuscrito e Os invisíveis*, em *RdL*. Rio de Janeiro, 1961, nº 23–24. Trechos das *Páginas... do ano de 2000*, in *RdL*, junho de 1957, nº 6.

Estudos: NAZARETH MENEZES, “Joaquim Felício dos Santos e sua obra”, in *Memórias*. Rio de Janeiro, 1924, 2ª ed., pp. IX–XXXI; BRITO BROCA, “O romance de Diamantina”, in *Cultura política*. Rio de Janeiro, agosto de 1943, a. III, nº 30, pp. 137–142, e depois em suas *Horas de leitura*. Rio de Janeiro, 1957; ALEXANDRE EULÁLIO, “A obra menor de Joaquim Felício dos Santos”, in *Memórias*. Rio de Janeiro, 1956, 3ª ed., pp. 31–45; Id., “As páginas do ano de 2000 de Joaquim Felício dos Santos”, in *RdL*, junho de 1957, nº 6, pp. 103–108; Id., *Joaquim Felício dos Santos. cronista romântico*. São Paulo, 1976.

MAGALHÃES, COUTO DE (José Vieira Couto de Magalhães: Diamantina, MG, 1º de novembro de 1837 – Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1898).

Textos: *Os goianazes*. São Paulo, 1860; *Viagem ao Rio Araguaia*. Goiás, 1863 (ver na 3ª ed., São Paulo, 1934, in *Brasílica*, nº 28); *Dezoito mil milhas no interior do Brasil*. Rio de Janeiro, 1872; *Ensaio de antropologia*. Rio de Janeiro, 1874; *O selvagem*. Rio de Janeiro, 1876 (ver a 4ª ed. completa “com o curso da língua geral tupi compreendendo o texto original de lendas tupis”. São Paulo, 1940, in *Brasílica*, nº 52); *Anchieta*. Rio de Janeiro, 1897.

Estudos: ROMERO, *História*; SÍLVIO ROMERO, *Etnografia brasileira*. Rio de Janeiro, 1888; AURELIANO LEITE, *O Brigadeiro Couto de Magalhães — Sentido nacionalista da sua obra*. Rio de Janeiro, 1936; PLÍNIO AYROSA, *Apontamentos para a bibliografia da língua tupi-guarani*. São Paulo, 1943, pp. 93–96.

CAPÍTULO VI: O SÉCULO XIX: O GRANDE ROMANTISMO BRASILEIRO

*Todos cantam sua terra
Também vou cantar a minha
Nas débeis cordas da lira
Hei de fazê-la rainha.*
— Casimiro de Abreu, 1859.

1. O romantismo nacionalista e populista

Todos os componentes do grande romantismo europeu, destilados da Alemanha de Lenau e Heine ou da Inglaterra de Walter Scott e Byron, da França de Chateaubriand ou Alfred de Musset, são também assumidos pelos primeiros verdadeiros românticos brasileiros, por um Gonçalves Dias, bem como por um José de Alencar, numa função essencialmente nacionalista. Em um país em processo de autodefinição não só no plano político, mas também no plano sociológico e racial, o credo romântico importado da Europa é transformado em instrumento de catequese populista por intelectuais comprometidos com a libertação da condição colonial. Mesmo o indianismo (que como ingrediente típico da literatura local havia colorido as primeiras crônicas de viagem com um exotismo entre o extático e o sensual), traduzido no americanismo nacionalista, é carregado dos temas populistas da revolta contra o opressor branco. Fora de qualquer Arcádia decantadora de serenos ideais sociais, o índio rebelde contra o abocanhamento lusitano torna-se na ideologia romântica o equivalente estilístico de todo Ossian europeu: com consideráveis distorções de uma realidade social marcada muito mais pela presença de um participante negro ou mestiço do que pela de um índio puro, agora descolado de qualquer contexto sociológico.

2. A poesia indianista: Gonçalves Dias

Não por acaso, o primeiro grande poeta brasileiro tinha em suas veias sangue branco, índio e negro. É aquele que concorre pelo título de “bardo do Brasil” com alguns poucos (Castro Alves entre seus contemporâneos, se não quisermos falar dos modernistas, entre os quais as maiores vozes da poesia brasileira são indubitavelmente procuradas). A aculturação europeia, o curso universitário (direito, em Coimbra, como todos os outros), a participação ativa nos grupos “medievalistas” portugueses da *Gazeta literária* e do *Trovador*, talvez

expliquem as primeiras escolhas estéticas de Antônio Gonçalves Dias (1823–1864).

Nascido na fazenda Boa Vista, perto de Caxias no Maranhão, uma rica província do Nordeste, este homem atormentado, mas nada provinciano, este vigoroso e cosmopolita poeta nacional permanecerá fiel ao seu país de origem durante toda a sua vida. E isso apesar da primeira viagem a Portugal (1835–44), da passagem (em 1846) pelo Rio, futura base de sua atividade como jornalista nacional e, finalmente, das viagens de retomada cultural na Europa. E será justamente no retorno da Europa, no naufrágio do *Ville de Boulogne*, que ele encontrará sua morte em 1864, quando sua fama já corria dos dois lados do Atlântico e ele era considerado o maior poeta do Brasil.

O renome inicial vinha-lhe da publicação, em 1847, dos *Primeiros cantos*, logo seguidos, em 1848, pelos *Segundos cantos* e, em 1849, pela fundação da revista *Guanabara*, na qual ele, em tríade com Porto-Alegre e Joaquim Manuel de Macedo, colhera os primeiros frutos da nova expressão romântica. A partir deste momento, seu nome também corre a Europa. A publicação em Leipzig, em 1857, pela editora Brockhaus de uma nova edição dos *Cantos*, do *Dicionário tupi* e depois dos quatro primeiros cantos dos poemas *Os timbiras*, que para nós ficariam inacabados, mas dos quais sabemos que o poeta trouxe consigo o manuscrito acabado, na trágica viagem sem volta de 1864, consagra-o como poeta universal. Em 1861 os *Últimos cantos* foram publicados no Rio. São o último passo de sua pesquisa expressiva, para a qual pouco acrescentam os ensaios históricos e etnológicos (como *Brasil e Oceania*), os cadernos de tradução (*Poesias traduzidas*: Heine, Schiller, os franceses e, dentre os italianos, Dante e Metastasio, Petrarca e Foscolo) ou mesmos os dramas (especialmente *Patkull*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil*; *Leonor de Mendonça* merece uma discussão à parte) com que ele, com um olho em Shakespeare e outro em Racine, quis renovar o repertório teatral brasileiro, tal como Almeida Garrett renovara o português. (A respeito do teatro, ver os números 9 a 15 deste capítulo.)

Marcada de nostalgia, de tristeza pelo amor contrastado por um destino cruel, esclarecida pelo espanto religioso diante das grandes constantes da natureza, da noite, do oceano, a poesia de Gonçalves Dias é rigorosa, paradigmaticamente romântica. Mas de um romantismo vigoroso, ainda não afetado pelo mal do século, o pessimismo, e sustentado em sua elegância formal, na busca da expressão direta, no repúdio ao adjetivo banal, por aquela experiência neoclássica que no Brasil fizera da Arcádia escola de equilíbrio estético e refinamento psicológico.

Em sua obra, compacta como poucas por compromisso estilístico, é arriscado e, de certo modo, inútil, o habitual exercício de distinguir os textos amorosos dos poemas indianistas, ou mesmo apenas indigenistas, os estudos “filológicos” (como as saborosas “Sextilhas de Frei Antão” em que é recriado por puro hedonismo verbal um português arcaico de irônica musicalidade), ou os poemas religiosos. O melhor Gonçalves Dias está aqui e ali. Encontramo-lo, sem dúvida, na famosa “Canção do exílio”: um texto hoje banalizado por uma aceitação antológica totalitária, por uma imposição escolar e turística no plano da cultura ordinária; mas densamente poética na sua seca estrutura paralelística, na escolha segura das palavras-tema, na musicalidade que a atravessa de cima a baixo. Dezenas de poetas o “retomaram”. “A minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza”, vai parodiar Murilo Mendes, enquanto Carlos Drummond de Andrade vai propor a sua “Nova canção do exílio” em que “o sabiá, a palmeira, o longe” estão isolados num espaço mágico, cheio de melancolia. Dezenas de críticos a examinaram: mesmo sob a lente estruturalista. E enquanto Aurélio Buarque de Holanda apontava como chave da sugestão lírica a ausência de qualitativos, José Guilherme Merquior via o segredo de sua comunicabilidade em um nível muito diferente: na unidade obstinada de sentimento que domina esse poema romântico do exílio. Um poema obsessivo, estático, de um autor estático: também aqui, Merquior notou que, entre os dez verbos do poema, apenas um, “voltar”, é verbo de movimento.

Para nós, é indicativa, entre outras coisas, a epígrafe goetheana. Goethe talvez represente, por opção temperamental instintiva, a aterragem olímpica do tumulto romântico, além de motivar de modo europeísta a saudade brasileira de decantação cultural; mas, ao mesmo tempo, oferece um termo de comparação culto, atemporal e abstrato (*das Land*), à afetiva, personalizada e muito concreta “minha terra” do começo.

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
[...]
Kennst du es wohl? — Dahin, dahin!
Möcht'ich [...] ziehn.*²³

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas tem mais flores,
Nossos bosques tem mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras
Onde canta o Sabiá.

A tradução que Ungaretti fez desse poema tem escolhas questionáveis, mas tem também um mérito que só um poeta poderia

conferir ao texto de outro: preservar a todo custo o *cantabile* do original. Como quem sentiu que a primeira inspiração, mais do que o conteúdo, deve ter sido de forma: uma inspiração rítmico-melódica que depois passou a materializar-se em palavras.

Os contemporâneos, porém, em nível crítico, acolheram sobretudo no novo hino nacional as propostas lexicais. E o sabiá (que Antônio Augusto Queiroga, 1812–1855, havia cantado, mas com menos ressonância, em sua *Lira* chamada “do sabiá”) será promovido a símbolo, “argumento ideológico” da literatura brasileira, ao lado do índio, da palmeira e do sertão. E a saudade brasileira, nascida da saudade portuguesa, terá encontrado nela sua motivação exótica e localista; será uma coisa nova e um novo sentimento, feito de estupor tropical e de consciência vitalista. Mas Gonçalves Dias estará longe disso, visando à construção do seu universo lírico pessoal em que os motivos próprios do lirismo português (os olhos verdes da amada, o autobiografismo patético, o choro sobre o que não aconteceu por culpa do destino, do fado) serão ladeados pelos temas, de mais vasta sociabilidade, de indianismo romântico.

É um indianismo muito próximo do medievalismo europeu e português do que daquele sentimento do lugar que motivou os textos de um cândido Anchieta ou de um arcádico Cláudio Manuel da Costa; um indianismo que chegou a Gonçalves Dias via Montaigne (curiosa história essa do indianismo francês, nascido da consideração do índio brasileiro e reimportado para o Brasil como planta exótica), filtrado literariamente através de Chateaubriand (e, por que não?, Cooper), mas reinventado por dentro por aqueles que sentem em seu sangue miscigenado, na condição psicológica do mestiço, a necessidade de uma recuperação ancestral ainda que fora dos esquemas contingentemente impostos por uma moda literária. Sem dúvida o índio de “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga” (onde o Piaga é o sacerdote áugure dos tupis, aquele que representa na invasão estrangeira-portuguesa a ruína das nobres tribos indígenas), ou do “O canto do índio” (textos todos incluídos nos *Primeiros cantos*); ou ainda do “Leito de folhas verdes”, do “I-Juca-Pirama” (em tupi “Aquele que é digno de morrer”), ou de “Marabá” (poesias estas reveladas nos

Últimos Cantos), é um índio sem qualquer ligação com a realidade local. É um símbolo, muito diferente da ideia ocidental de honra, segundo a qual o astuto índio é vitorioso sobre o marinheiro português. Em tempos pré-românticos, o folclore já começara a impor como símbolo da raça em baladas e contos de gosto popularesco.

O indianismo brasileiro, mesmo esse heroico, paradigmático, construído em laboratório, do romantismo, tem sempre duas faces. Em vez do bom selvagem de marca iluminista e francesa, os primeiros atônitos exploradores do Novo Mundo estavam interessados na boa selvagem. E o romântico Gonçalves Dias perpetuava em seus versos essa bipolaridade temática: esboçando por um lado, intelectualmente, mas não menos poeticamente, um índio tupi ou timbira modelado no cavaleiro ocidental e, por outro lado, cantando pateticamente uma índia racialmente inferior, mesmo que plasticamente modelada, e por isso sempre sucumbindo no amor até a desilusão e a morte. Em paralelo e nos mesmos esquemas, Alencar fixará esses mesmos dois protótipos humanos na prosa de seus romances.

De um lado está o canto másculo, no qual o poemeto “I-Juca-Pirama” é um modelo insuperável, a mais perfeita construção poética de Gonçalves Dias e, talvez, o texto mais emblemático de toda a literatura brasileira. É um poema-balé, pausado em quadros ora individuais ora corais, ora sinistramente estáticos e ora freneticamente agitados. Nele o metro (o duplo senário dos coros do *Adelchi* para as descrições corográficas; o senário jâmbico para a confissão-oração do prisioneiro; o decassílabo dramático para as cenas em diálogo de compostura neoclássica; o monótono e cantilenato octonário da tradição épico-narrativa portuguesa para o choro do velho guerreiro tupi; os seis versos em que o dodecassílabo alterna com o senário para o fechamento temático) funciona como um refletor a iluminar e definir estilisticamente as cenas individuais. Na abertura aparece a aldeia dos timbiras, onde um prisioneiro tupi aguarda a justiça do inimigo. O início é descritivo:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos — cobertos de flores,

Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
[...]

Então, imediatamente a ação invade a cena. O prisioneiro conta em um “canto de morte” que deixou seu velho pai cego na floresta. E o desprezo piedoso do inimigo o liberta. Mas quando o pai guerreiro souber da história, será ele quem o devolverá ao inimigo: um tupi não chora. O filho se redime na última luta mortal. E neste ponto, o contador se retrai no quadro narrativo em que

Um velho Timbira, coberto de glória
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho tupi!

Do outro lado da inspiração indianista de Gonçalves Dias está o canto-lamento da índia, uma espécie de “cantiga d'amigo” americana colocada como planta exótica na velha estirpe do canto de mulher peninsular. Os exemplos mais claros são o grito de “Marabá”, a mestiça (o *monstrum* romântico) de olhos de safira e cabelos louros anelados, com rosto de lírio, rejeitada pelo purismo racista de seus companheiros de tribo; ou, mais ainda, o lamento da protagonista do “Leito de folhas verdes”: texto de sutil encantamento poético em que o crescente desespero da índia, que em vão espera o amado no leito de folhas verdes, amorosamente preparadas na floresta (o tema, céltico, talvez venha da *Ystoria Tristan*, mas é reinterpretado em chave nativista), é revelado por uma rede inteligente de “indícios” em nível linguístico e simbólico. Entre estes está o paralelismo de cenas entre as quais apenas um verbo trocado estabelece (a observação é de Antonio Candido) um desprendimento temporal, sucessivamente:

Do tamarindo a flor *abriu-se há pouco*,
Já solta o bogari mais doce aroma!
[...]
Do tamarindo a flor *jaz entreaberta*,
Já solta o bogari mais doce aroma;
[...]

Nos últimos anos de sua vida, Gonçalves Dias pensou poder dar plena medida de si no poema *Os timbiras*: uma *Ilíada* bárbara ambientada em seu Maranhão natal e no Amazonas, refúgio de tribos desbaratadas pela invasão portuguesa. Não podemos julgar este poema

apenas pelo que nos ficou. Também não podemos subscrever sem reservas à condenação de sua gélida construção, de sua execução por vezes prosaica, que muitos críticos fizeram e continuam a fazer. Porque bastam alguns versos, como os que na abertura esculpiram anticomunianamente no tronco da palmeira um prólogo selvático, para qualificar um poeta:

Cantor das selvas, entre bravas matas
Áspero tronco da palmeira escolho.
Unido a ele soltarei meu canto,
Enquanto o vento nos palmares zune,
Rugindo os longos encontrados leques.

E neste ponto, perante essa extraordinária imagem americana de um vento a sibilar entre as palmeiras “rugindo os longos encontrados leques”, talvez valha a pena calar-se sobre o “outro” Gonçalves Dias: o lacrimoso poeta de tantos versos patéticos e desesperadamente autobiográficos.

3. Os caminhos do romance: José de Alencar

O contraponto em prosa da canção indigenista de Gonçalves Dias é constituído pelos romances de José de Alencar, nos quais não apenas ecoa a nota indianista (a mais sugestiva sempre, a mais diversa), mas onde todo o Brasil, dos campos e das cidades, dos negros e dos índios, da burguesia e do povo, encontra sua dimensão própria, sua íntima razão literária. Mais do que Gonçalves Dias, poeta da autonomia brasileira, será Alencar o grande liame da cultura romântica; e dele, de seu romantismo exaltado e exaltante, os futuros escritores do Brasil traçarão as diretrizes, senão os modelos, para a aquisição de um estilo nacional.

Nascido em Mecejana, no Ceará, José Martiniano de Alencar (1829–1877), de família culta e politicamente engajada, completou todos os seus estudos na própria pátria, em São Paulo, onde ao mesmo tempo que absorvia as noções de direito (formar-se-ia em direito no ano de

1850), absorveu também as lições dos grandes *conteurs* franceses, de Chateaubriand a Balzac, de Victor Hugo a Dumas pai e Alfred de Vigny. Não desprezará com isso os grandes modelos britânicos e americanos, Macpherson, Byron, Walter Scott, Washington Irving e até mesmo Cooper, para além de qualquer negação. Sua primeira estreia literária será, no entanto, como historiador: e da história — a história da pátria — Alencar preservará sempre o gosto romântico e nativista; enquanto que a prática de um jornalismo militante (artigos não só literários, mas também políticos e econômicos publicados no *Correio Mercantil* e depois reunidos nas “crônicas” de *Ao correr da pena*, 1854) lhe servirá para refinar a ferramenta expressiva, aquelas suas personalíssimas *palavras* de escritor romântico visando à criação de um novo estilo individual e nacional.

Militante também na política (conservador!), Alencar queima, entretanto, todas as etapas do *cursus honorum* local até que, deputado e ministro da Justiça, se vê excluído (1869) daquela cadeira de senador vitalício que deveria ter representado o ponto de chegada de uma carreira pública bem construída. A partir deste episódio, data sua aberta irritabilidade e intratabilidade social e começa aquele afastamento para a vida privada. No entanto, desse retiro continuarão a emergir muitas realizações poéticas fascinantes.

A primeira investida no campo indianista deu-se em 1856, quando em torno de *A confederação dos tamoios* de Gonçalves de Magalhães se alinharam dos dois lados da barricada os intelectuais de maior talento da época, Porto-Alegre e o próprio Imperador Pedro II como defensores, e Alencar como acusador. No ano seguinte, foi publicado, primeiro em parcelas no *Diário do Rio de Janeiro* e logo em volume, *O guarani* (Rio, 1857), obra-prima da literatura romântica indianista.

Ambientado no Brasil colonial do início do século XVII, em um castelo rústico às margens do Rio Paquequer, onde o nobre português Dom Antônio de Mariz transportou seu orgulhoso feudo ultramarino para não se curvar ao jugo castelhano de Filipe II, a história tem como protagonista um índio, de estirpe guarani. É um Peri cavalheiresco, extraordinário, o último de sua raça como o moicano ou o abencerrage

e apaixonado por uma jovem Cecília, filha de Dom Antônio. Em nome da loira menina de olhos azuis, Peri realizará feitos sobre-humanos. Depois, no grande final, enquanto o “castelo” dos Mariz sitiado por aimorés explode pela traição de um aventureiro metropolitano (tal qual o modelo byrônico *The siege of Corinth?*), o rocambolesco resgate dos dois em um tronco de palmeira transportado pela cheia sugere como destino final um éden, onde a convivência e talvez até o cruzamento de raças prefigura o Brasil moderno. Tudo isso matizado, aliás, de uma indeterminação que sabe levar em conta todo preconceito de casta contemporâneo.

Não é por acaso que, devido à sua potencial brasilidade, o tema de *O guarani* dominará o gosto romântico do primeiro indianismo. E quando o brasileiro Carlos Gomes quiser propor uma obra “brasileira” para a Europa, sua escolha recairá justamente sobre *O guarani*. Em 1870, *Il guarany*, de Carlos Gomes, talvez o maior compositor latino-americano do século XIX, irrompe no Teatro La Scala (“Este jovem começa onde eu termino”, teria dito Verdi). Alencar protestará contra uma melodramatização que explicita as reticências de seus esfumadíssimos personagens (“o mau gosto de colocar minha Ceci em conversa com o chefe dos Aimorés...”). Mas é possível que, ainda hoje, *Il guarany* de Carlos Gomes (libreto de Antonio Salvini) sustente a fortuna pública de *O guarani* de Alencar.

Anos mais tarde, esboçando um balanço de sua obra narrativa (*Como e por que sou romancista*, 1873) em primeira pessoa, e sobre uma perspectiva autobiográfica, Alencar revelará o pano de fundo da composição dessa obra que para nós hoje, mais de um século depois, aparece como uma construção compacta e harmoniosa. Pelo contrário, foi escrita em partes, de fevereiro a abril, sob a urgência de meia página de jornal a ser preenchida e os vários estímulos de familiares (mulheres, especialmente), os quais exigiam um *happy end* para personagens que o projeto inicial queria envolvidos em um final trágico. Também interessante nesse sentido é a rejeição de “fontes”:

Disse alguém, e repete-se por aí de outiva que *O guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem

tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware.

[...] Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.

Daí, desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d'*O guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração.

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só no Peru e México difere.

Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama neste período da invasão, não pode escapar ao ponto de contacto com o escrever americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal e não resulta de uma imitação.

[...] Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social; e na descrição dos seus costumes foi realista [...].

N'*O guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar [...].

A autocrítica é perfeita. E o encantamento de *O guarani* vem justamente dessa idealização de todo componente construtivo. A mesma antropomorfização dos elementos da natureza (rios, florestas) corresponde à escolha de um nível estilístico, uma oitava acima da verdadeira realidade, e, portanto, capaz de gerar um impacto emocional. Nesse sentido, o Rio Paquequer funciona na estrutura da história em uníssono com o índio Peri: como símbolo, ou melhor, signo, de liberdade:

De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio d'água que se dirige para o norte, e que, engrossando com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o *Paquequer* que, saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois espreguiçar-se indolente na várzea, e embeber-se no Paraíba, que corre majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano.

Perde então toda a sua beleza selvagem; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látego do senhor.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; é sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta terra da liberdade.

Aí, o *Paquequer* lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como um tapir, espumando, deixando o pelo esparsos pelas pontas do rochedo e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira.

De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.

Antes mesmo de se tornar autor de *O guarani*, isto é, o cantor do indianismo por excelência, Alencar já havia tentado (*Cinco minutos*, 1856; *A viuvinha*, 1857) também o romance da complicação sentimental, este decididamente “à francesa”. O ano de 1857 marca o apogeu de sua vida como escritor. Além de *A viuvinha* e *O guarani*, foram publicados os primeiros textos dramáticos: *A noite de São João*; *Verso e reverso*. No mesmo ano foi apresentada no Teatro Ginásio a comédia em quatro atos *O demônio familiar*, publicada em 1858, com a qual ele também se estabeleceu como um sutil autor teatral. Mas o teatro, como sempre, merece um tratamento livre, separado da história de textos essencialmente literários. Com suas escolhas contingentes, o elemento público vincula de tal forma um artista, que ele não pode mais, eletivamente, falar com seus pares possivelmente identificados com a posteridade. Em vez disso, deve única e exclusivamente levar em conta os contemporâneos, seus gostos e suas perspectivas ideológicas. Por isso, talvez, Alencar, após uma entrada improvisada, se retire de cena para dedicar-se quase que exclusivamente ao trabalho narrativo: onde poderá se firmar como um narrador de duas facetas. Para além das tentativas poéticas (*Poesias diversas. Os filhos de Tupã*, 1863) e dos ensaios literários, quase sempre determinados por fatos pessoais (como a recusa do grande ator João Caetano em representar *O jesuíta*, que só em 1873 entrará em cena no meio da indiferença do público), para além dos escritos políticos, espelho de sua frustração como homem público (*Cartas de Erasmo*, etc.), de fato, dois importantes grupos de obras permanecem vivos em sua produção torrencial. De um lado, romances urbanos, poemas da vida real, introspecções psicológicas do cenário burguês (*Lucíola*, 1862; *Diva*,

1864; *A pata da gazela*, 1870; *Sonhos de ouro*, 1872; *Senhora*, 1875; *Encarnação*, póstumo); de outro lado, os romances históricos (*As minas de prata*, 1865–66, um grande mural da penetração bandeirante no país; *Guerra dos Mascates*, 1870: os mascates, vendedores ambulantes, são, no jargão autonomista, os portugueses, de modo que o romance se coloca como uma narrativa política *à clef*; *O garatuja*, *O ermitão da glória* e *Alma de Lázaro*, todos de 1873 e dedicados, sob a bandeira dos “alfarrábios”, a fixar os costumes tradicionais de um Rio de Janeiro já mítico e evanescente dos séculos XVI e XVIII), as lendas indígenas (*Iracema: lenda do Ceará*, 1865; *Ubirajara: lenda tupi*, 1874); e romances regionalistas (*O gaúcho*, 1870; *O tronco do ipê*, 1871; *Til*, 1872; *O sertanejo*, 1875).

São vinte e um romances ao todo, em que a invenção lírica e dramática de Alencar, sempre emocionante, embora possa ser considerada adolescente na construção de um herói absoluto (e seja o índio Parsifal Peri ou o vaqueiro Arnaldo Louredo), transporta o leitor para rarefeitas atmosferas de sonho. Para se livrar do mito de Peri, desse bom selvagem sem mácula e sem medo, os modernistas de 1922 construirão em vão o seu Macunaíma: o mau selvagem, zombeteiro e traiçoeiro, medroso e degradado. Peri resistirá como Iracema resistirá (“aquela que tem os lábios de mel”, mas ao mesmo tempo, transparente anagrama da América), indígena vestal de estirpe tabajara, guardiã dos segredos de Jurema que o amor pelo homem branco, pelo cristão Martim, vindo de além-mar, arranca da cabana paterna e impele para a floresta: até que a terra banhada no sangue de seus irmãos, após uma batalha entre tribos rivais, transformará a paixão em consciência de traição e o rubor em sacrifício. Cada personagem dessa lenda indígena que Alencar queria que fosse escrita no “verdadeiro estilo indígena, como as imagens poéticas do selvagem, os seus modos de pensar, as tendências de seu espírito” (isto é, encerrada em curtíssimos períodos, entoada como a fábula que as mães contam aos filhos do lado de fora da cabana à noite), tem sua própria função de símbolo. Iracema, com sua beleza agreste e modesta, é o amor; Araquém, o velho pai, a austera sabedoria dos anos; Irapuã, o índio, esposo prometido e abandonado, o ciúme; Poti e Martim, os dois amigos índio e branco que sobrevivem à morte de Iracema, a interação das raças:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo do jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a corda selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre seus úmidos cabelos. Escondidos na folhagem, os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa empluma das penas do gará as flechas de seu arco; e concerta com o sabiá da mata pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão.

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida; deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

— Quebras comigo a flecha da paz?

— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.

A lenda do Ceará agradava, em 1865, àquele refinado e descontraído Machado de Assis que construiria toda a sua obra “nacional” sobre um registro de intimismo urbano, de ironia-pudor anti-indianista e antirregionalista, nos antípodas da sensibilidade heroica de um Alencar. Este, no entanto, permanece para nós também como precursor da prosa urbana de Machado: com seu gosto por detalhes expressivos (o charuto aceso do rico comerciante do Rio, a mão fina da senhora que sustenta a cauda do vestido) que revelam a frequência aos escritores de alcova franceses ao lado dos bardos rústicos da exaltação nativista. De Balzac, sobretudo: que na notação do detalhe “feminino” também lhe parece indicar o público preciso a partir do qual sua obra terá sanção verdadeira e duradoura.

Nesse sentido, a obra de Alencar se configura na história da literatura brasileira como “um balanço geral do mundo brasileiro em meados do século XIX”. É uma comédia humana que vai das origens da colônia (*Iracema*, *As minas de prata*) à contemporaneidade (*Lucíola*), do Ceará (*O sertanejo*) ao Rio Grande do Sul (*O gaúcho*), da província à cidade: com uma ambição de desenho que só um escritor de raça pode implementar em cada detalhe.

Eis pois a importância que, na estreita esfera da cultura romântica e naquela mais ampla de toda a cultura brasileira, Alencar possui como libertador da linguagem. Em sua tentativa quase ingênua de construir uma “língua brasileira” que, fora dos modelos europeus, se adeque à “simplicidade” de pensamento e de expressão do índio, há, sem dúvida, a referência a uma condição local de problemas comuns a todo escritor romântico. Mas aqui o resultado é mais marcante, justamente porque a ruptura se dá não apenas no plano de uma realidade diacrônica, isto é, como polêmica linguística contra o passado, mas também, e

sobretudo, na da sincronia, como diferenciação estilística em relação aos antigos mestres de além-mar.

4. O romance entre o picaresco e o rústico: Manuel Antônio de Almeida e Bernardo Guimarães

O romance urbano e o romance rural dignificados pela prosa de Alencar, que os unificou em sua policrômica invenção poética, tomam nesses mesmos anos, no entanto, dois caminhos distintos. E, a partir do selo que cada um dos dois gêneros recebe de um escritor monocórdico, porém brilhante, começam duas vertentes distintas da ficção nacional. Manuel Antônio de Almeida dá nome ao primeiro, que, dentro das coordenadas temporais do romantismo, representa no corpo da literatura brasileira a primeira inclinação antissentimental; ao segundo, Bernardo Guimarães, que do nacionalismo de Alencar retém apenas a lição regionalista.

As *Memórias de um sargento de milícias* (Rio de Janeiro, 1854–55) são compostas por um Manuel Antônio de Almeida (1831–1861, falecido no naufrágio do vapor *Hermes*, a duas milhas da costa do Rio de Janeiro) de apenas vinte e três anos, estudante de medicina e redator do mesmo *Correio Mercantil* em cujas colunas vieram à luz, naqueles anos, as crônicas de Alencar. O romance também segue a fórmula de *feuilleton*. No entanto, a obra, voltada para um público de sensibilidade adocicada (um público cujo limiar emocional é bem identificado por Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A moreninha*, uma *comédie humaine* de feição carioca), tem uma carga própria de humor que o diferencia de qualquer história contemporânea e o projeta para o futuro: para aqueles anos 70 em que a estrela de Machado de Assis começará a brilhar e em que um escritor como Almeida finalmente poderá encontrar os próprios contemporâneos descontraídos.

As *Memórias* são um romance de intriga, quase picaresco, na justaposição das aventuras em série de um filho de imigrantes portugueses: um cativante Leonardo, portador de uma infância engenhosa e vagabunda, entre os meandros do Rio devoto e festivo do Campo de Sant'Ana, animado por personagens ora retratados de forma suave (como a mulatinha Vidinha) ora com traços mais marcantes (como o chefe de polícia, Major Vidigal, e a comadre, Maria da Hortaliça), e destinado ao inevitável, mas aqui irônico, *happy end* do casamento com a insossa Luisinha e da promoção a sargento de milícias. A linha estilística é a que parte de Martins Pena, terá seu ápice em Machado de Assis e depois confluirá até no urbano *Macunaíma* de um multifacetado Mário de Andrade. Apesar da evidência, por vezes, de truques construtivos e das muitas concessões a uma comédia grosseira e bufante, o romance lê-se com prazer: no plano da evasão divertida e daquele da investigação documental. Muito diferente de Alencar, que de modo maniqueísta delineava seus personagens entre bons e maus, Manuel Antônio de Almeida não os julga, descreve: e descrevendo destaca a expressão linguística, o particular caracterizador. Ao “herói como deve ser”, ele contrasta “o homem como ele é”: o que é, pelo menos, singular no Brasil e no brasileiro de 1854. Um crítico sutil como Antonio Candido propõe que, nesse romance, até então definido como picaresco, voltemos a ver simplesmente o romance significativo identificado pela crítica positivista: um livro que, em vez do pícaro da tradição espanhola, traz à tona o primeiro grande “malandro” dos romances brasileiros. A natureza do malandro, isto é, do aventureiro, astuto e trapaceiro, anti-herói por definição em sua amoralidade primitiva e genuína, difere da do pícaro por sua dimensão folclórica que une o malandro homem ao malandro animal (ao jaboti, por exemplo), sempre vencedor do antagonista mais forte (como a onça da tradição folclórica). Mais do que da linhagem de um pícaro da cidade, o Leonardo de Manuel Antônio de Almeida assimilaria assim um personagem de Giulio Cesare Croce (com uma inversão da relação pai-filho), uma mistura de cinismo e bonomia não sujeita a julgamento moral, mas apenas a uma descrição realista. Uma caracterização que se inscreve na literatura brasileira com uma dinâmica geradora própria. Estará então ligado, às vezes inconscientemente, a toda a tradição modernista de uma prosa

cujos marcos principais serão o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, o romance de Manuel Antônio de Almeida permanece um fenômeno isolado na ficção brasileira do final do século XIX, na qual, mais do que um romance realista no sentido atemporal do termo, se pode e deve-se falar de ficção naturalista de acordo com os esquemas literários precisos chegados ao Brasil diretamente da França de Zola e dos Goncourt, ou indiretamente de Portugal através de Eça de Queirós.

No outro polo de realização artística, mas ligada subterraneamente àquela de Manuel Antônio de Almeida por sutis afinidades eletivas, está a obra de Bernardo Guimarães (1825–1884), descendente de uma família de escritores que dará nomes às letras brasileiras como as do poeta Alphonsus de Guimaraens e do contista João Alphonsus.

Natural de Ouro Preto, na província de Minas, colega de estudos de direito de poetas da “segunda geração romântica” como Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo, juiz em Catalão e, por fim, professor de retórica e poética, de latim e francês, Bernardo Guimarães permaneceria nas crônicas literárias brasileiras como um belo espírito, cofundador boêmio de uma sociedade epicurista que, entre outras coisas, ele teria animado com seus bestialógicos: curioso disparate em rimas para o qual, muitos anos antes de o surrealismo entrar em ação como providencial válvula de escape para os subconscientes literários (mas paralelo ao gosto do *nonsense* inglês), foi posto em prática o processo de construção mecânica dos textos.

Sua estreia fora poética: versos de gosto pré-romântico a meio caminho entre Basílio da Gama e Gonçalves Dias, sempre a participar daquela vaga melancolia, daquela predileção pela paisagem áspera e solitária que já tingira a Arcádia de um Cláudio Manuel da Costa (*A orgia dos duendes*). Seus poemas variavam entre o magniloquentemente estilo hugoano e o tom zombeteiro, como o bem conhecido *Elixir do pajé*, uma espécie de sátira fescenina que parodiava de forma obscena *Os timbiras* do grande Gonçalves Dias.

Mais interessante, porém, é *A origem do mênstruo*, que segue a tradição de Bocage, mas no tom jovial dos moços de São Paulo.

O Bernardo Guimarães que resta (apesar da correta reavaliação da sua poesia levada a cabo pelos críticos de fino paladar como Manuel Bandeira) é, sobretudo, o dos romances: nesse domínio, ele figura ao lado de Macedo, Alencar e Manuel Antônio de Almeida como inventor de um estilo da narrativa nacional. Aqui também temos o tema localista (como evidenciado nas obras *O índio Afonso*: Rio, 1873 e *Jupira*: Rio, 1872). E temos o tema negro (como em *A escrava Isaura*: Rio, 1875, panfleto abolicionista considerado o contraponto brasileiro e romântico do romântico *Uncle Tom's Cabin*). Emerge também o drama de intenção sociológica: de um lado aquele do *Ermitão de Muquém* (escrito em 1858, publicado em volume em 1865), em que se sublima o personagem do bruto-de-bom-coração que se redime de um crime cometido por estímulos puramente passionais; e de outro com aquele *Seminarista*, no qual um tema da absoluta modernidade (o celibato do clero), introduzido na temática de língua portuguesa por Alexandre Herculano do *Eurico, ou Presbítero*, encontra sua violenta reinterpretação, simplista talvez, mas apaixonada.

Não obstante a preocupação “naturalista” em fixar nas suas páginas regionalismos tanto a nível linguístico como folclórico (com a captação de fórmulas evocativas ou a explicitação de situações de prestígio no interior das estruturas da família rústica; ou ainda, a descrição dos costumes regionais e práticas etnológicas, o batuque, o mutirão, etc.), Bernardo Guimarães constrói as suas histórias com uma forma ainda inteiramente romântica. Poucas situações e alguns tipos fundamentais, estilizados e contrapostos em heróis e covardes, em bons e maus: mas todos personagens em que a “carne” reivindica sua função de mola primeira do homem “natural”. Dessa carnalidade dos personagens também parece participar a paisagem, uma paisagem rural principalmente, que inclui a presença de elementos como a ponte, o córrego e a árvore. Esta última também pode ser a laranjeira e o limoeiro; porém, mais frequentemente é retratada no arbusto local, com seus nomes saborosos e excitantes: jenipapeiro, mamoeiro, coqueiro, jabuticabeira e jaracatiá. Uma paisagem que por vezes parece

ser uma projeção materializada dos sangrentos e vigorosos protagonistas e coadjuvantes da ação: mulheres, não necessariamente bonitas, sempre apaixonadas e que despertam violentas paixões rústicas. No livro mais famoso (mas não o melhor), *A escrava Isaura*, a sociabilidade impetuosa redime uma construção por demais rígida, com ênfase verbal e psicológica, e uma distribuição mecânica das partes. Mesmo que a protagonista negra-branca (isto é, negra de origem e branca de pele e de costumes) nos levante uma dúvida de interpretação. Ou seja, se no sistema “moral” de Bernardo Guimarães a negra-branca seja efetivamente o símbolo de quem é, injustamente, rejeitado enquanto negro, ou não represente antes a exceção a aceitar só e precisamente enquanto tal.

5. Da primeira à segunda geração romântica: os byronianos de São Paulo

Mesmo como poeta, porém, Bernardo Guimarães continua a ser um caso em si mesmo: um filho da natureza cuja parábola estética é, por assim dizer, inversa à dos poetas que atuaram à sua volta, ou melhor, no seu tempo, mas longe, na cidade. Para esses poetas, a passagem é da Arcádia ao romantismo, de Horácio a Catulo. Porém, em pleno romantismo, Bernardo passa de Catulo a Horácio, da efusão byrônica à compostura arcádica, num retorno fisiológico àquela natureza que, por um lado, se torna um álibi distante e, por outro, um estímulo a uma prefiguração numa chave “realista” da futura poesia do país.

O percurso dos poetas contemporâneos a ele tinha sido bem diferente. O fato é que o Brasil também já havia sido tocado pelo germe individualista. A primeira geração romântica, social e extrovertida, a geração “indianista” de Gonçalves Dias e Alencar, foi substituída por uma nova geração introvertida e subjetivista: os chamados ultrarromânticos, cínicos e pessimistas, melancólicos e desesperados.

Os nomes são muitos: e mesmo que cada musa se apresente como uma mônada, como uma ilha separada por mares de solidão dos outros homens-ilha, podemos falar ainda de uma escola, cujos membros estão unidos pelos temas do tédio e da morte, pelo gosto do fúnebre, pela fuga narcótica e citadina. Há Laurindo Rabelo (Laurindo José da Silva Rabelo, 1826–1864): um mulato de origem humilde e vida trágica, a quem os contemporâneos chamavam pejorativamente de “o poeta lagartixa”. Suas *Trovas* (São Paulo, 1853) introduzem a predileção por uma poesia dolorosa e elegíaca, abalada, porém, pelo repentino riso fescenino em composições satíricas e *bohémiens*. E este é o habitual contraponto obsceno e libertário de todo demasiado sofrido *stress* romântico. E há Junqueira Freire (Luís José Junqueira Freire, 1832–1855), baiano que, tendo entrado no convento aos dezenove anos como beneditino e fugido três anos depois, marcado pelo pessimismo e pela amargura, poderá identificar a prisão metafórica, na qual explodem a luxúria e a angústia, a revolta e o anseio de liberdade do homem oitocentista com a verdadeira cela monástica, odiada na sua substância e no seu significado (*Inspirações do claustro*: Bahia, 1855). Tudo em uma forma muito controlada, em que a experiência do frade-retor faz parte de uma corrente localista precisa: a da grande oratória baiana, cadenciada e classicizante.

O gosto pela poesia sombria vinha de longe. E os mesmos poetas que se organizaram em torno de Gonçalves Dias, por exemplo, constituíram um sistema organizado de planetas em que as trajetórias de Joaquim de Macedo, autor da *Nebulosa*, se cruzavam com as do byroniano Cardoso de Meneses, interlocutor, entre outros, de Bernardo Guimarães em concursos de sonetos bestialógicos, ou de Francisco Otaviano.

Arrancado das musas pela política, “Messalina impura”, o homem público Francisco Otaviano (1825–1889), deputado, senador e diplomata, cultivará sempre seu jardim poético nostálgico. Nela, mais do que Horácio, que se manifesta nos versos decorosos do amor conjugal, será Ossian de casa recriado nos *Cantos de Selma* (Rio, 1872). Além disso, encontraremos um Hamlet sombrio assimilado em

um soneto-paráfrase em seus tempos de domínio comum (“Morrer... dormir”).

O centro dessa nova experiência poética, no entanto, é agora São Paulo, a “Pauliceia”, pátria de estudantes errantes, de morenas com véu e mantilha, de frades indolentes, de cavalinhos mancos e esqueléticos, a Pauliceia atônita de serenatas ao luar e torneios poéticos, descrita por Pires de Almeida, o imaginoso historiador do movimento. Aqui, sob o sol paulista, floresce na segunda metade do século uma extraordinária flora poética, dotada de paraísos artificiais, ópios cartáceos e angústias dandísticas. São todos muito jovens e escondem-se sob as abas de amplos chapéus de feltro pretos, cabelos anelados e rostos pálidos de outros tantos Manfredos. Seres noturnos, reúnem-se em cavernas com nomes tenebrosos (sendo famoso o “Pouso das caveiras”), em paisagens povoadas por vampiros, enforcados e jovens afogadas. Os modelos humanos são os de um Aureliano Lessa ou de um Álvares de Azevedo, que a tradição nos apresenta como componentes de seus escritos satânicos envoltos em mantos escuros, abrigados em quartos forrados com cortinas pretas, amenizadas por morcegos e corvos empalhados, decoradas com pedras sepulcrais e crânios de vários tamanhos. São os byronianos: aqueles que fizeram do autor de *Manfredo*, do *Childe Harold*, de *Lara* e *Don Juan* um paradigma de vida, que em seu nome sabem transformar cada copo honesto de cerveja em um cálice de absinto e que entre as vilas coloniais de uma São Paulo agropecuária (ainda não a São Paulo do café e do monopólio comercial) reconstroem à luz do luar o mito de Veneza: uma Veneza byroniana e de cartaz (entre romance gótico e teatro de ópera, papel-machê e pacotilha). Nessa atmosfera, cada mulher vagueia entre Pontes dos Suspiros e reluzentes Bucentauros envoltas em seu mistério de cortesã; onde todo transeunte sai da Prisão dos Chumbos e é ateu, selvagem como Shelley e satânico como o divino lorde claudicante.

Também Bernardo Guimarães, como vimos, antes de se tornar escritor de saga de interior, fizera parte do grupo paulista de byronianos, amigo inseparável de Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo.

O primeiro (Aureliano José Lessa, 1828–1861), natural de Diamantina, na província de Minas, e iniciado como todos na carreira jurídica (São Paulo, 1847, e depois Olinda), traduzira, segundo depoimentos de época, as *Hebrew melodies* de Byron. Procurador fiscal em Ouro Preto, embora conhecido em vida, quando seus versos corriam para os jornais e revistas de São Paulo, Rio e Recife, não conseguiu reunir em volume seus escritos, impressos postumamente, editados por seu irmão (*Poesias póstumas*: Rio, 1873). Aqui, em versos de amor e desespero, em serenatas fáceis de aprender de ouvido (“Por entre as trevas da noite”), o arcádico tom sentimental (“À tarde”: “Mãe da melancolia, ó meiga tarde”), alterna-se com o registro metafísico, de angústia cósmica expressa em notas de gosto retórico e quase hugoano (como em “Hino da criação”). Até o limite da vida, refluí em um epitáfio grotesco o prazer goliárdico da autodepreciação (termo popularesco e depreciativo para designar o mal que o está matando):

Enxuga, Augusta, o teu pranto,
Na barra da tua anágua:
Pois, teu pobre Aureliano
Morre de barriga d’água!

6. O fascinante Álvares de Azevedo

Mas o personagem-chave, o meteoro mais brilhante desse universo de cometas intensos e de curta duração que é para nós a escola byroniana de São Paulo é Álvares de Azevedo (Manuel Antônio Álvares de Azevedo, 1831–1852).

Paulista de nascimento e de aculturação acadêmica, concluiria aos vinte e um anos, ceifado pela tuberculose, uma história literária nascida sob o signo de Byron e dos românticos ingleses em geral, mas alimentada pela cultura francesa (Musset, Nerval, Vigny, Gautier, mas também Lamartine e Victor Hugo), alemã (Hoffmann e Goethe) e talvez até italiana (Leopardi). O ambiente em que esse mini-Byron brasileiro construía os seus textos, ora nebulosamente aéreos, ora

terrenamente pantagruélicos e libertinos, era (pelo menos na reconstrução poética de Pires de Almeida) de estrita ortodoxia ultrarromântica. O ambiente em que escrevia suas bíblias do satanismo, como a *Noite na taverna* e o *Macário*, era paradigmático. Seu tinteiro era uma rótula oca apoiada em duas clavículas em cruz; na cabeceira de sua cama velava, com suas grandes asas bem abertas, um urubu-rei (o “vampiro” de Byron, mas também o do Dr. Polidori); e seus livros repousavam sobre lousas sepulcrais. Em sua obra, porém, composta inteiramente entre 1848 e 1852, enquanto cursava a Faculdade de Direito de São Paulo (poesia: *Lira dos vinte anos*, *Poema do frade*, *O Conde Lopo*, além do fragmento do *Livro de Frei Gondicário*; prosa: *Noite na taverna*, *Macário*, todos póstumos, posteriores a 1853) dois polos poéticos são constantemente definidos. A natureza está sempre ausente, pois o poeta só tem olhos para si: seu eu interior, mas também seu quarto, seus livros, seu charuto e seu cachimbo. De modo que à efusão sentimental (maranhado de névoas, sonhos e visões) contrapõem-se, sempre, aquela “queda em si mesmo” típica de tanta literatura portuguesa do século XIX até hoje. Onde a autoderrisão, expressa em tons intencionalmente prosaicos (e aqui Álvares de Azevedo se conecta com poetas como Cesário Verde, Fernando Pessoa, ou, até, Alexandre O’Neill) é ainda sintoma de uma dolorosa chaga interior: a mesma que sugere em outro registro nos exaltados versos de amor, como os presentes nos sonetos “Pálida à luz da lâmpada sombria” ou as prefigurações da morte de “Lembrança de morrer” ou “Se eu morresse amanhã”. No universo poético de Álvares de Azevedo, Ariel convive com Caliban, e ao lado de Ofélia que, vestida de branco, flutua na água com os cabelos soltos, tem cidadania poética o charuto, antídoto do *spleen*. O eterno feminino ainda está relacionado ao modelo materno:

É que o leite da vida ele sonhava
num seio de mulher!

E se a amada é sempre a “bela adormecida”, se ela é “donzela pálida”, “donzela doentia”, o destino ou o senso de proporção às vezes pode disfarçá-la como uma lavadeira, antiafrodisíaca Dulcinea paesana:

É ela! É ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou — é ela!

Eu a vi... minha fada aérea e pura —
A minha lavadeira na janela!

Todavia, o mais perfeito Álvares de Azevedo talvez seja o de “Ideias íntimas”, um fragmento poético nascido sob o signo do Lamartine ambiental (“*La chaise où je m’assieds, La natte où je me couche, . la table où je t’écris...*”). É o *spleen* antirromântico, o clima onde

Ossian — o bardo é triste quanto a sombra
que seus cantos povoa [...].

Onde

[...] O Lamartine
é monótono e belo como a noite,
como a lua sobre o mar e o som das ondas...
Mas pranteia uma eterna monodia,
tem a lira de seu gênio uma só corda
[...]

Mas onde o poeta de vinte anos ainda sonha na cama com suas belas noites e acorda “arquejando a beijar meu travesseiro”.

7. Dois polos românticos: Fagundes Varela e Casimiro de Abreu

Byroniano exasperado, poeta amaldiçoado segundo o clichê de Villon e Verlaine, mas também do pátrio Gregório de Matos, será também Fagundes Varela (Luís Nicolau Fagundes Varela, 1841–1875). Ele colorirá também com um vago arcadismo seus poemas da vida libertina, de *bohémien* à la Álvares de Azevedo, de alcoolizado contestador da sociedade burguesa. A ele, em nome de um ideal naturista (o habitual dilema romântico, mas depois também realista, cidade/campo), pode ser imputado todo vício urbano. A biografia desse *hippie ante litteram* é indispensável à compreensão de sua obra poética. E é uma biografia em cujas etapas posteriores encontramos a infância rural da Fazenda Santa Rita de seu nascimento, os anos loucos

de aculturação acadêmica em São Paulo (também para ele o curso jurídico ritual, no entanto jamais concluído), o casamento aventuroso com uma artista circense, a morte do primogênito, a morte da esposa, o novo casamento com uma jovem logo esquecida nos meandros de uma vida peripatética, em estado de embriaguez, de fazenda em fazenda, e finalmente a morte aos trinta e quatro anos de idade por embolia cerebral.

A obra representa a sublimação na viagem dessa voluntária e até sofrida odisseia humana. Fagundes Varela tem todas as cordas em sua lira, a patriótica, a religiosa, a amorosa e a bucólica. A princípio, ele é apenas um atento, diria dedicado, imitador. E em sua reconstituição dos passos dos grandes que o antecederam, de Gonçalves Dias a Álvares de Azevedo e ao contemporâneo, mas sentido como mestre, Casimiro de Abreu, há a tentativa de reconstruir, dez anos depois, a atmosfera de anticonvencionalidade que os byronianos haviam estabelecido na indolente São Paulo de meados do século. Mas há também o desejo de uma adaptação técnica (uma forma como qualquer outra de aprender o ofício para quem se sente honesto profissional da poesia), por parte de quem saberá como poucos lidar com o dodecassílabo romântico de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, brincar com rimas internas, com o *enjambement* de palavras-chave de destaque posicional.

As coletâneas de poesia incluem, entre as melhores publicadas, *Noturnas* (São Paulo, 1861), onde o *spleen* byroniano de Álvares de Azevedo se combina com os temas de Gonçalves Dias; *Vozes da América* (São Paulo, 1864), em que a poesia romântica se volta para aqueles temas épicos e narrativos que Castro Alves elevará a novos patamares poéticos; e *Cantos e fantasias* (São Paulo, 1865), dignificados por um poema como o “Ira de Saul”, que é um verdadeiro hino ao valor catártico da poesia. Nesses versos, a paisagem e o contexto atmosférico participam no nível da formalização poética do estado de espírito do herói. Da fúria inicial de Saul, à invocação imperiosa a Davi para que com seu cântico acalme a tempestade íntima e exterior, alcançamos de fato a paz do coração em uma

paisagem bíblica na qual um feliz *enjambement* revela subitamente as tendas espalhadas pela costa em sua serena e tranquilizadora brancura:

[...] — as tendas
Brancas sobre as encostas de Efraim.

O poema mais famoso de Fagundes Varela é, no entanto, o “Cântico do Calvário”, uma triste elegia em versos livres pela morte de seu filho Emiliano, peça ritual de toda antologia poética brasileira:

Eras na vida a pomba predileta

enquanto pouco acrescenta à sua fama o longo poema religioso *Anchieta ou O Evangelho nas selvas*.

No outro polo da realização poética, se não da inspiração de Fagundes Varela, encontramos Casimiro de Abreu (Casimiro José Marques de Abreu, 1839–1860), que também carregava um “destino” romântico que os críticos há anos apontavam como paradigmático. Filho natural de pai português e mãe brasileira, enviado a Lisboa aos quatorze anos numa experiência de “renacionalização” cultural (e em Lisboa, em 1856, encenará à custa do pai e com um nítido fiasco de público o drama *Camões e o Jau*), só depois de regressar a casa (em 1859) poderá começar a sua história literária feita de presságio do fim (morrerá tuberculoso antes de completar vinte e dois anos), de quotidianidade e do excepcionalismo existenciais: o habitual contraste, como para o português Cesário Verde, entre o plano da “vida” de um jovem burguês lançado ao comércio, e aquele da poesia nas formas do mais aceso individualismo romântico.

Casimiro de Abreu não é um grande poeta: justamente porque seu horizonte é extremamente limitado; mas a sensualidade direta e tátil da sua psicologia infantil explica a sua popularidade e sucesso entre os leitores comuns. Curvado sobre si mesmo, empenhado em tirar de seu violão românticos versos musicais em que a temática do amor burguês é veiculada em versos de hábil construção, ele não conhece os anseios nativistas de um Gonçalves Dias ou as sofridas perdas de um Fagundes Varela, que são também seus modelos mais evidentes. Sua popularidade entre os leitores comuns (durante anos, *Primaveras*: Rio,

1859, do “doce e terno Casimiro”, foi o livro favorito das mulheres) está ligada, por um lado, ao seu mito individual da vida jovem interrompida pelo mal sutil e, por outro, à sua bem dosada sensualidade, hoje subtraída das visões mórbidas dos byronianos e recarregada daquelas aparentes antinomias poéticas, mãe e alcova, amor e medo, pureza e pecado, pátria e saudade, que, no final do século XIX, levavam ao arrebatamento uma grande parte de leitores dos dois lados do Atlântico. Quanto à existência de um “outro e maior Casimiro” prenunciado por críticos como Carlos Drummond de Andrade, de poeta civil e *engagé*, cultor de uma poesia viril de amizade participativa, como nos foi revelado pelas críticas mais recentes, talvez de fato tenha existido: porém, mais como uma promessa, frustrada pela morte precoce, do que como uma verdadeira realidade poética.

8. O voo do condor: Castro Alves

Também Castro Alves pertence às incríveis, fascinantes e dolorosas fileiras dos jovens mortos do romantismo brasileiro: fileira que se fecha e se resume em seu nome de verdadeiro “condor” da poesia, de poeta ao mesmo tempo impetuosamente social e revolucionário, e sensualmente autobiográfico e intimista.

A escola condoreira, que tem seu ápice em Castro Alves, representa nas letras brasileiras o que a estética de Victor Hugo é para as letras francesas: esse gosto por antíteses, por hipérboles, pelo tom oratório e messiânico a serviço de uma temática e mais do que uma causa social e política que distingue o romantismo social e socialista do dandismo romântico e subjetivista. Os marcos temporais *a quo* e *ad quem* são para as letras brasileiras, respectivamente, 1850 e 1870; o símbolo, enucleado por um crítico como Capistrano de Abreu, é o condor dos Andes; os mestres incluem os grandes “participantes” do romantismo francês: Lamennais, Lamartine e Victor Hugo; a forma expressiva é

especialmente a décima lamartiniana de octossilábicos rimados (uma quadra *abab* ou *abcb*; e uma sextina *ddeffe*).

Os nomes são do “poeta acadêmico” José Bonifácio (José Bonifácio de Andrada e Silva, 1827–1886: *Rosas e goivos*, 1848), chamado “o Moço”; para distinguir-se do grande avô, patriarca da Independência; e Franklin Dória (1836–1906), futuro Barão de Loreto, autor de um poema populista hugoano (“O povo”, in *Enlevos*: Recife, 1859). Mas sobretudo de Tobias Barreto (1839–1889): mestiço de origem humilde que aos quinze anos ascendeu à dignidade de professor de latim no interior do sertão de Sergipe; depois, segundo o cânon, foi estudante de direito no Recife; por fim, advogado e jornalista, libelista inflamado, pensador evolucionista, professor de direito na Faculdade de Recife, representante laico e revolucionário da *intelligentsia* nordestina que levará o nome de Escola do Recife e produzirá discípulos como Sílvio Romero e Graça Aranha. Mais do que um nome literário, Tobias Barreto permanece nas letras brasileiras um personagem paradigmático, transmissor para a cultura nacional daquelas ideias que caracterizarão a Europa do final do século XIX e que no Brasil levarão na literatura à reação antirromântica do realismo-naturalismo e na política à Primeira República. O “condor” Tobias Barreto, no entanto, pertence à primeira via desse poeta “público” e seus versos (*Dias e noites*, edição póstuma: Rio, 1893) nasceram mais da meticulosa, e nesse sentido fecunda, rivalidade com o condor maior Castro Alves, do que de uma íntima necessidade expressiva.

A “socialidade” de Barreto, tanto na direção abolicionista quanto republicana, é, aliás, nessa segunda metade do século XIX brasileiro, um pano de fundo comum e, por vezes, mola primeira de toda vocação poética. É assim para personagens literários “menores”, que só adquirem sentido e destaque para nós se considerados na perspectiva de precursores: do condor Castro Alves, sobretudo, cuja obra resume e exemplifica paradigmaticamente todas as tendências deste atormentado e emocionante final de século. Os nomes que vale a pena recordar são os dos sertanistas Trajano Galvão (1820–1864: autor de *Três liras*, 1863, que inclui também poesias de Gentil Homem de Almeida Braga e Antônio Marques Rodrigues, e *Sertanejas*, 1898) que

primeiro, segundo a fórmula de Sílvio Romero, daria “passagem em nossa poesia à raça negra e aos escravos negros”; Bittencourt Sampaio (1836–1895: *Flores silvestres*, 1860; *Poemas da escravidão*, 1884), cuja poética da simplicidade “sertaneja” ecoará nas *Lendas e canções populares* de Juvenal Galeno (1836–1935), poeta “espontâneo” de quem o Brasil inteiro cantará, em determinado momento, a canção do “Cajueiro pequenino” e dos *Cantos do Equador* (Paris–Rio de Janeiro, 1900), de Melo Moraes Filho (1844–1919); e Bruno Seabra (1837–1876: *Flores e frutos*, 1862), cantor também de negros e escravos em versos de gosto popular quando eivados de humor.

Num piso um pouco mais alto colocaremos Luís Gama e Pedro Luís. O primeiro (1830–1882), mulato (filho de uma negra africana e de um branco), vendido pelo pai como escravo e depois liberto, tornara-se advogado de escravos fugidos, líder da juventude republicana e abolicionista de São Paulo e, na literatura, fundador da imprensa humorística da cidade. Por sua iniciativa surgiram aqueles efêmeros, mas saborosos jornais, *O Diabo Coxo*, *O Cabrão* e *O Polichinelo*, que viriam então a publicar seus versos satíricos em que, na tradição de um Gregório de Matos, zombava da mesquinhez provinciana dos burgueses (“A bodarrada”, em que chama ao burguês de bode), mas também defendia com fervor hugoano apaixonado a causa do abolicionismo (mais tarde recolhido nas *Primeiras trovas burlescas*: São Paulo, 1859; e *Novas trovas burlescas*: Rio, 1861).

Quanto a Pedro Luís (Pedro Luís Pereira de Sousa, 1839–1884), companheiro de estudos de Casimiro de Abreu e de prática forense de Francisco Otaviano, foi jornalista e político apaixonado (mas seria morto à traição, ingerindo vidro moído, por escravo considerado “fiel”): na poesia um condor impetuoso e grandiloquente, autor de poemas libertários (como *Os voluntários da morte*: Rio, 1864, de argumento polonês, e *Terribilis Dea*: Rio, 1868, sobre a Guerra do Paraguai) nos quais alguns veem o modelo mais direto da poesia torrencial e apaixonada do condor da Bahia (se é verdade que “Deusa incruenta” de Castro Alves nasceu como resposta ao *Terribilis Dea* de Pedro Luís).

E chegamos a Castro Alves, àquele que é o nome mais ilustre da escola condoreira, autor de uma obra marcada, sem dúvida, pela genialidade, mesmo que para nós inchada, malograda em alguma medida e, nesse sentido, decepcionante. Aos anseios libertários de um Luís Gama ou de um Pedro Luís, ao condoreirismo reluzente e verborrágico de Tobias Barreto, Castro Alves opõe a compostura sentimental de que Lamartine oferecera, mesmo dentro das coordenadas estéticas do romantismo, seu modelo e exemplo.

Nascido em uma fazenda no estado da Bahia, perto da cidade que hoje leva seu nome, de pais burgueses (seu pai era médico), o condor Castro Alves (Antônio Frederico de Castro Alves, 1847–1871) rapidamente queimou, em um breve espaço de tempo, todas as etapas do *cursus honorum* romântico: dos estudos elementares em São Félix e depois em Salvador, capital da província, à aculturação média no ginásio baiano, onde já em 1860, aos treze anos, proclamara suas primícias poéticas; desde a publicação dos primeiros versos (o poema “Destruição de Jerusalém”) no *Jornal do Recife*, em 1862, até o revés social de 1863, quando lhe foi recusado o exame de matrícula na Faculdade de Direito do Recife. Porém, mesmo assim, em torno de seu nome haviam cristalizado as duas lendas que mais tarde estarão ligadas à sua fama individual condoreira: o amor veemente pela atriz Eugênia da Câmara e a paixão social e política de vate antiescravagista.

Os acontecimentos então se sucederam. Em 1864 o suicídio de seu irmão José Antônio e o descobrimento de seu estado de tuberculose, o mal do século, aquele que levou Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu e que é abordado poeticamente em “O tísico” (entitulado mais tarde “Mocidade e morte”). Em 1865 a amizade com Fagundes Varela, o aventureiro louco e imaginativo Varela, e a preparação do livro-panfleto *Os escravos*; em 1866, a morte do pai, o gosto pela vida teatral na esteira do grande amor por Eugênia da Câmara, os versos libertários de “O povo ao poder”; em 1867 a composição do drama *Gonzaga ou A revolução de Minas*; em 1868 o triunfo poético-oratório com poemas abolicionistas como o famoso “O navio negreiro”; em 1869, o fim do amor de Eugênia e a amputação de um pé após um acidente de caça; em 1870 e 1871 a luta desesperada contra a doença,

os últimos triunfos poéticos, a publicação do volume que lhe dará fama imediata (*Espumas flutuantes*: Bahia, 1870) e, finalmente, a morte romântica, aos vinte e quatro anos, ao sol de uma janela baiana.

Que dessa vida e dessa morte nasceu nas letras brasileiras o mito Castro Alves é absolutamente compreensível. Até porque o homem tinha as feições de um grande poeta e, acima de tudo, soube tornar-se um arrebatador social com versos em que se resumiam todos os anseios ideológicos do mais generoso romantismo e se anunciavam juntas as paixões e ansiedades que se coloririam em todos os países da Europa e da América no final do século. Toda a obra de Castro Alves pode ser lida numa chave social e política: porque mesmo os versos mais autobiográfica e intimamente amorosos estão impregnados daquela consciência de pertença a uma humanidade dolorosamente coral, que no lamento de um companheiro pode sentir refletida a sua dor individual. Na poesia de Castro Alves reúnem-se, como num *grand finale*, todas as linhas de força da poesia romântica brasileira: tanto no plano das influências externas (outra vez e sempre Victor Hugo, mas ao par com Lamartine; e de novo Byron e Musset, mas com Espronceda ao seu lado), como no das afinidades eletivas nacionais (o Gonçalves Dias humanitário e social, o Fagundes Varela das *Vozes da América*).

Nesse sentido, na esquematização empobrecedora talvez, mas esclarecedora, que por vezes aconselha a justapor diferentes personalidades poéticas no mosaico de uma história literária, Castro Alves continua sendo o ladrilho brilhante e violento, a pincelada vermelha do arco-íris literário do Brasil. Como na França, exemplo e paradigma de vida e prática poética, o romantismo brasileiro, anunciado pela tuba nativista de recuperação ancestral, caracterizada pelos soluços individuais e solitários de almas perturbadas, bem como pelas imprecações egoístas e antissociais de atormentados byronianos tropicais, encerrava-se com um som estridente de fanfarra revolucionária. Castro Alves transferia assim a poesia do quarto adolescente de Casimiro de Abreu, da taberna de Fagundes Varela, dos campos de Bernardo Guimarães, dos bosques de Gonçalves Dias e dos cemitérios de Álvares de Azevedo para a praça do povo:

A praça! A praça é do povo
Como o céu é do condor,
É o antro onde a liberdade
Cria águias em seu calor.
Senhor!... pois quereis a praça?
Desgraçada a população,
Só tem a rua de seu...
Ninguém vos rouba os castelos,
Tendes palácios tão belos...
Deixai a terra ao Anteu.
[...]

“O povo ao poder”, 1866.

O conflito que caracteriza o homem romântico não está mais apenas dentro do indivíduo, mas está sobretudo fora, no contraste das classes e das raças, na oposição do branco ao negro, do burguês ao rebelde. Com uma esperança de futuro que é única e sempre ansiosa pela Liberdade:

Era o porvir — em frente do passado,
A liberdade — em frente à escravidão.
[...]

Uma voz se elevou clara e divina:
Eras tu — liberdade peregrina!
Esposa do porvir — noiva do sol!...
[...]

E eis que o binômio mal e bem ou, se quisermos, luz e trevas, caro aos românticos, assume para um Castro Alves que acredita no “batismo luminoso das grandes revoluções”, seu novo significado social e societário. É esta uma poesia constituída de símbolos: retirados da história e do mito, da natureza física e da capacidade de abstração do homem. Mas sempre símbolos claros, às vezes violentos, facilmente reconhecíveis: sejam eles o condor ou a andorinha, o titã ou Prometeu; ou, ainda, no polo oposto, Ahasverus, o Judeu Errante, aquele que

[...] tinha escrito
na frente o selo atroz!

Aquele que

Misérrimo! Correu o mundo inteiro,
e no mundo tão grande... forasteiro
não teve onde... pousar.

Um Ahasverus que, símbolo da eterna luta da humanidade em busca de redenção e justiça, torna-se por sua vez símbolo-sinônimo do gênio:

O gênio é como Ahasverus... solitário
a marchar, a marchar no itinerário
sem termo de existir.

Mesmo os primeiros românticos sentiram a antinomia opressor-opressor: mas nativisticamente, idealisticamente, identificaram no índio o polo antibranco da realidade sociológica brasileira. Castro Alves desloca o problema e traz à tona o verdadeiro escravo do Brasil. É um negro arrancado de seu país e inserido à força em uma paisagem à qual permanecerá sempre um estranho: um homem que não pode, como o índio, refugiar-se em florestas ancestrais, mas que sempre tentará em vão reconstruir seu mítico universo africano sob outro sol. O mais vital dos versos que compõem a obra de Castro Alves são, portanto, os elegíacos de *A cachoeira de Paulo Afonso*, ou os oratórios, panfletistas e muitas vezes poeticamente imperfeitos (quanto se tem teorizado a respeito das chamadas licenças poéticas do bardo da Bahia!) da coletânea *Os escravos*. Neles, encontramos poeticamente cristalizada a problemática da alienação que, sobre outros materiais humanos e exemplificando com diferentes modelos sociais, pouco antes Karl Marx fixara em teoria. Sem dúvida Castro Alves é retórico, embriaga-se de exclamações e hipérboles. Mas suas orações que começam com o famoso apóstrofo:

Senhor Deus dos desgraçados!

Suas invectivas antipatrióticas contra os usos torpes da bandeira nacional, pendão faz-tudo a esconder a vergonha e o racismo:

E existe um povo que a bandeira empresta
p'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
[...]
Auriverde pendão de minha terra,
que a brisa do Brasil beija e balança,

estandarte que à luz do sol encerra
As promessas divinas da esperança...
Tu que da liberdade após a guerra,
foste hasteado dos heróis na lança,
antes te houvessem roto na batalha,
que servires a um povo de mortalha!...

Essas invectivas ainda têm um poder revolucionário e um fascínio demandador de consciências.

O mesmo sentimento de participação coral num mundo de injustiça e vergonha, Castro Alves transporta para o drama revolucionário e para a poesia íntima do amor individual. É um amor, porém, que não é mais idealização e abstração de qualidade, mas que se dirige a uma mulher munida sempre de nome e sobrenome (Eugênia da Câmara, mas também, antes e depois, Leonídia Fraga e Agnese Trinci Murri) e de todas as grandezas e misérias que são apanágio do ser humano, verdadeiro, real. Como é verdadeira, real, a paisagem “brasileira” composta por esse imaginativo pintor em versos: um poeta que sabe

a fronte azul da solidão noturna

e que sabe construir um entrelaçamento fantasmagórico de líquens, de heras, de cardos dos quais emergem, não mais como na idílica Arcádia dos poetas mineiros, mas como num impressionante documentário colorido de um quadro de [Henri-Julien-Félix] Rousseau, o “aduanheiro”, os animais da selva brasileira:

A tarde morria! Dos ramos, das lascas,
das pedras, do líquen, das heras, dos cardos,
as trevas rasteiras com o ventre por terra
saíam, quais negros, cruéis leopardos.
[...]

Ou ainda:

Dentre a flor amarela das encostas
mostra a testa luzida, as largas costas
no rio o jacaré.
[...]

Para além de qualquer moda e da recusa que as novas e mais astutas gerações poéticas brasileiras possam fazer da turgidez e grandiloquência de um Castro Alves, a obra do condor marca ainda hoje toda a tradição estilística do país. Introduzindo aquela carga subversiva e revolucionária que fora preparada pelos inconfidentes de Minas, pelos revolucionários pernambucanos de 1817 e 1824, pelos protagonistas da Guerra dos Farrapos de 1835, pelos militantes de todas as revoltas do Nordeste, da Sabinada baiana de 1837 à Insurreição Praieira do Recife em 1848; mas que encontrara nele o primeiro verdadeiro catalisador poético.

9. Os caminhos do teatro

O teatro, como vimos, exige sempre um tratamento próprio: e um tratamento que, mais do que aquele acerca da poesia ou da prosa de ficção, leve em conta todos os elementos que podem condicionar as escolhas e invenções dos autores.

A primeira intenção de um teatro brasileiro, isto é, nascido no Brasil e dirigido ao público local, havia sido de catequese. José de Anchieta, o apóstolo da nova terra, fizera-se jogral de Deus em obediência aos seus superiores e com o preciso propósito de reunir, em torno da missão, as novas e incertas vocações indígenas. Fizera-o introduzindo um problema local na estrutura do alto português de Gil Vicente; e jogando, como já o seu inspirador, num plurilinguismo escolhido como forma de registo estilístico e módulo expressivo de uma nova e muito mais complexa realidade racial.

Mesmo assim, todavia, seu teatro permaneceu um fenómeno isolado. E se as crônicas nos transmitiram os nomes de autores que teriam antecedido (como Padre Manuel do Couto) ou precedido o seu exemplo (como o baiano Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque, autor de “autos sacramentales”; José Borges de Barros, de quem é lembrada a comédia religiosa *A constância com triunfo*; e

Salvador de Mesquita, burilador de tragédias senequianas em versos latinos), nenhum texto preenche para nós a lacuna de dois séculos que separa a produção catequética de Anchieta das primeiras tentativas oitocentistas de estabelecer um teatro nacional. Porque naturalmente não se pode considerar “brasileiras” as duas comédias espanholas escritas na esteira de Zorrilla e de Montalván por Manuel Botelho de Oliveira. Nem quebram o silêncio o exercício dramático do árcade Cláudio Manuel da Costa (*O Parnaso obsequioso*, elogio do governador de Minas, Dom José Luís de Meneses, recitado “em música” em 1768) ou de *Eneias no Lácio*, talvez obra de um outro inconfidente, o infeliz Alvarenga Peixoto.

O teatro de Vila Rica, da barroca, prestigiosa capital do ouro, foi talvez uma realidade. Mas os arquivos que nos conservaram o seu eco em crônicas de mundanidade, ainda não o devolveram em sua verdadeira dimensão textual.

Mesmo as “óperas” do Judeu, legitimamente inseridas na literatura da mãe-pátria, não enriquecem o patrimônio teatral brasileiro. No entanto, se já no século XVII o Brasil havia se qualificado como tema de teatro na literatura internacional (basta pensar no Lope de Vega de *El Brasil restituído*), no século XVIII a colônia passou a gozar de vida teatral autônoma. É o momento em que, da Bahia a Minas, cronistas locais fixam em diários e relatos a memória de performances religioso-mundanas em que o *Zaïre* de Voltaire é ladeado por textos calderonianos ou pertencentes ao grande repertório eucarístico espanhol. Cita-se, entre outros, a Casa da Ópera dirigida no Rio pelo Padre Ventura: típico personagem colonial, de quem se sabe que era corcunda, mulato e bailarino, cantor e maestro e que fazia recitar Metastasio por uma companhia de negros que ele dirigia do alto da plataforma em hábito talar.

Como quase todos os teatros da época, a Casa da Ópera também foi destruída por um incêndio (1769). E embora as crônicas mundanas ainda sejam ricas em notícias que atestam o gosto pelo espetáculo na colônia, teremos de esperar pela Independência e pelo romantismo para podermos falar de um verdadeiro teatro brasileiro.

O primeiro impulso também vem aqui de Gonçalves de Magalhães que, recém-saído de uma Paris teatralmente animada pela polêmica em torno do *Emani* de Hugo, propõe, em 13 de março de 1836, a partir das cenas da Constitucional Fluminense no Rio, sua (já aqui mencionada) tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*. A mediação do grande ator João Caetano (João Caetano dos Santos, 1808–1863, do qual temos as *Lições dramáticas*, interessante documento do gosto da época, e ao mesmo tempo testemunho artístico desse caprichoso intérprete da “brasilidade” teatral oitocentista) serve para tornar o exercício neoclássico aceitável ao público. Em seu rastro, alguns anos depois, é colocado, mas em um nível ainda mais baixo, o *Oligato*, de argumento italiano (as intrigas na corte de um sinistro Galeazzo Sforza, cujo personagem, no entanto, jamais aparece em cena). Pouca arte, pouca invenção, mas um certo equilíbrio de composição que abre as portas para o novo teatro nacional.

10. Martins Pena e a comédia de costumes

A resposta vem, novamente pela mediação de João Caetano, daquele que é considerado o inventor da comédia brasileira de costumes: Martins Pena (Luis Carlos Martins Pena, 1815–1848).

No curto espaço de vida como homem da corte e diplomata, cronista e dramaturgo, Martins Pena compôs 26 peças (vinte comédias e seis dramas). Mas seu nome permanece ligado especialmente à sua comédia de estreia: àquela *Juiz de paz da roça* (representada em 1838, publicada em 1842) que ainda hoje é representada nos palcos brasileiros e que, por seu cândido realismo, pelo gosto “fotográfico” do figurino, une para um leitor, e mais ainda para um espectador moderno, o valor do documento ao sabor áspero de uma literatura primitiva. Todos os méritos que encontramos em outros textos de ambientação interiorana: *O Judas em Sábado de Aleluia* (representado em 1840, publicado em 1846) e *O irmão das almas* (representado em

1844, publicado em 1847); mas que vão desaparecendo na produção “citadina”, onde o jogo cênico expira em *vaudeville* e farsa.

Volta na boca de Martins Pena o tema da censura societária que iluminara os textos de um Gregório de Matos: o clamor frente a uma condição colonial inalterada mesmo após a Proclamação da Independência; a verificação do fosso entre a cidade e o campo; a acusação contra o estrangeiro que fala do país, mas que aqui se locupleta. E novamente (*Os três médicos*, 1845) a sátira de uma classe médica dividida entre alopatas e homeopatas e que só um verdadeiro mestre hidropático, para quem a água de nascente é uma panaceia universal, conseguirá pacificar. É uma sátira tão antiga quanto o homem e que repete seus modelos “imediatos” até pelos Menecmos plautianos, mas que a arte do narrador sabe tornar atual.

A meio caminho entre a comédia de caracteres e o drama de enredo, as comédias de Martins Pena (o Molière brasileiro, na enfática definição de João Caetano) oferecem-nos, bem mais de um século depois, o retrato vivo de uma sociedade interiorana e cosmopolita, em que as máscaras universais (o usurário, o amante, a menina-noiva, o velho ridículo e o marido-ciumento) reúnem-se em torno de situações bem datadas e locais, mesmo que por vezes animadas pelos clássicos ingredientes vaudevillescos (o guarda-roupa, em que as personagens escondem-se cada uma a seu turno; o disfarce homem-mulher, fonte de mal-entendidos; o *deus ex machina*, destinado a conduzir cada situação ao seu final feliz lógico).

Mas o maior mérito desse teatro está na língua. Se no drama indianista (*Itaminda ou O guerreiro de Tupã*, 1839?) ou nos dramas históricos (*Vitiza ou O Nero de Espanha*, 1845) essa língua não se desprende da convencionalidade literária, nos dramas rústicos ela nos parece alimentada por carioquismos escolhidos para caracterizar personagens e categorias sociais. Dois exemplos serão suficientes. O primeiro é retirado de *Juiz de paz da roça*. Rábula bonachão de interior, profundamente cético em relação à constituição e à lei da qual se sente, indignamente, o único árbitro, o juiz de “paz” resolve todos os litígios, desde o roubo de um bezerro até o adultério campônio, com a

sentença irrecorrível “esteja reconciliado” dirigida aos seus súditos-cidadãos da plantação. Ao fundo, ou melhor, no imaginário ingênuo dos moradores, o cartão-postal de um Rio metrópole cheio de vícios e prazeres:

JOSÉ. [...] Vamos para a corte que você verá o que é bom.

ANINHA. Mas então o que é que há lá tão bonito?

JOSÉ. Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

ANINHA. Oh, como é grande!

JOSÉ. Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!

ANINHA. O que é mágica?

JOSÉ. Mágica é uma peça de muito maquinismo.

ANINHA. Maquinismo?

JOSÉ. Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.

ANINHA. Em macaco! Coitado do homem!

JOSÉ. Mas não é de verdade.

ANINHA. Ah, como deve ser bonito; e tem rabo?

JOSÉ. Tem rabo, tem.

ANINHA. Oh, homem!

JOSÉ. Pois o curro dos cavaleiros! Isto é que é cousa grande. Há uns cavalos tão bem ensinados que dançam, fazem medidas, saltam, falam, etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.

ANINHA. Em pé? E não cai?

JOSÉ. Não. Outros fingem-se bêbados, jogam os socos, fazem exercício, e tudo isto sem caírem. E há um macaco chamado o macaco Major, que é cousa de espantar.

ANINHA. Há muitos macacos lá?

JOSÉ. Há, e macacas também.

ANINHA. Que vontade tenho eu de ver todas estas cousas!

JOSÉ. Além disto há outros muitos divertimentos. Na rua do Ouvidor há um cosmorama, na rua de São Francisco de Paula outro, e no largo uma casa aonde se veem muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas, etc.

[...]

ANINHA. [...] Como é bonita a corte. Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui aonde não se ouve senão os sapos e as entanhas cantarem. Teatros, mágicas, cavalos que dançam, cabeças com dois cabritos, macaco Major, quanta cousa! Quero ir para a corte.

O segundo exemplo retiramos de um ato único, *Os dous, ou O inglês maquinista* (provavelmente escrito em 1842, encenado em 1845, publicado em 1871): um dos textos mais abertamente e primorosamente “brasileiros” do repertório nacional. Nele todos os valores do teatro europeu e português contemporâneo são não escarnecidos, mas diríamos que são caçados numa chave colonial: com um salto cronológico que faz de Martins Pena, desse gentil-homem dos subúrbios, um antirromântico no sentido subversivo do termo, precursor daquela comédia realista que no próprio Brasil não alcançará nunca tamanha compostura.

Em primeiro lugar, o tema: o agora clássico, abusado, romântico tema do regresso do cruzado (aqui disfarçado de veterano da guerra americana) que naqueles mesmos anos, do outro lado do oceano, Garrett repropôs em termos dramáticos ao público português com o seu *Frei Luís de Sousa*. O veterano brasileiro, muito mais burguês do que seu correspondente lusitano, testemunha a infidelidade da esposa por detrás de uma cortina. Mas muito mais sabiamente do que isso, em vez de desaparecer, perdoa: com uma bonomia a meio caminho entre a resignação do marido traído das farsas de Gil Vicente e o cinismo dos futuros maridos da comédia boulevardiana. Talvez, por sugestões subliminares de diretores modernos que fizeram dos textos de Martins Pena tantas fotografias de uma amável colônia de revista, sejamos induzidos a ver nessas frágeis tramas, nesses personagens entre o realista e o bufão, muito mais do que realmente há. Até porque o próprio Martins Pena, quando se põe a fazer o teatro “sério”, é tão desajeitado como os autores de quem faz graciosa paródia. Mas o diálogo, tão teatralmente caracterizado, mas tão bem-sucedido destes textos, faz-nos sorrir ainda hoje: como quando o inglês da comédia nos fala a sua própria língua feita de infinitivos e finais incorretos, que

é ao mesmo tempo fruto da observação e filha de uma tradição ibérica que volta a ter as suas raízes no teatro de Gil Vicente. Neste, porém, quem se expressa com o verbo no infinitivo e o pronome *mim* em vez do sujeito não são os ingleses, mas os negros da Guiné:

D. CLEMÊNCIA (*entrando*). [...] Oh, o sr. Gainer por cá! (*Cumprimentam-se.*)

GAINER. Vem fazer meu visita.

D. CLEMÊNCIA. Muito obrigada. Há dias que o não vejo.

GAINER. Tenha estado muito ocupado.

NEGREIRO (*com ironia*). Sem dúvida com algum projeto?

GAINER. Sim. Estou redigindo uma requerimento para as deputados.

NEGREIRO E CLEMÊNCIA. Oh!

FELÍCIO. Sem indiscrição: Não poderemos saber...

GAINER. Pois não! Eu peça na requerimento uma privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso.

TODOS. Açúcar de osso!

NEGREIRO. Isto deve ser bom! Oh, oh, oh!

D. CLEMÊNCIA. Mas como é isto?

FELÍCIO (*à parte*). Velhaco!

GAINER. Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, destruindo-se grande quantidade delas, e eu agora faz desses osso açúcar superfina...

FELÍCIO. Desta vez desacreditam-se as canas.

NEGREIRO. Continue, continue.

GAINER. Nenhuma pessoa mais planta cana quando souberem de minha método.

D. CLEMÊNCIA. Mas os ossos plantam-se?

GAINER (*meio desconfiado*). Não senhor.

FELÍCIO. Ah, percebo! Espremem-se. (*Gainer fica indignado.*)

JÚLIA. Quem é que pode espremer osso? Oh! (*Felício e Mariquinha riem-se.*)

E assim, em torno do inglês inventor, espremedor de ossos (naturalmente de negros ou índios), reúne-se toda a pequena sociedade colonial, a viúva astuta, os jovens enamorados e o Negreiro, grande traficante de escravos.

11. Leonor de Mendonça e o romance clássico de Gonçalves Dias

Baixadas as metafóricas cortinas das deliciosas farsas quase-realistas de Martins Pena, por muito tempo, no contexto da literatura brasileira, não podemos mais falar de autores primariamente dramáticos, mas de poetas ou romancistas que, ao lado da obra maior, lírica ou narrativa, também cultivaram seu próprio jardim teatral.

O primeiro é o grande Gonçalves Dias, cujas tentativas dramáticas seus contemporâneos, todos ocupados aplaudindo as invenções do lírico indianista, quase não notaram. No entanto, a posteridade o reconhece como um dos “cumes” da dramaturgia nacional. E isto não para os juvenis *Patkull* e *Beatriz Cenci*, escritos por volta dos vinte anos em Coimbra (1843?) em nome de um romantismo impetuoso e irrealista, nem para o derradeiro *Boabdil* — o qual formalmente se reconecta aos dois primeiros, representando quase um passo atrás no amadurecimento estilístico do autor —, mas para o terceiro texto, aquela *Leonor de Mendonça*, no qual a ação “romântica” é conduzida dentro de uma linha de elegância e equilíbrio absolutamente clássicos.

Pode parecer estranho reiterar o adjetivo “clássico” em relação a um autor tão programaticamente romântico como Gonçalves Dias. Todo romântico é clássico na medida em que é grande, em que sabe recortar com clareza no tecido oferecido pela moda a própria personalidade poética. Neste sentido, Gonçalves Dias é tão clássico como o seu equivalente português do outro lado do Oceano, o Visconde de Almeida Garrett. Em primeiro lugar, na língua: uma língua tersa e áulica de “clássico português” de raça, distante daquela dos *Primeiros*

cantos líricos em que o autor romântico se comprometerá a criar um novo instrumento expressivo “nacional”. Depois os títulos, shakespearianos, anunciadores de grandes personagens: Patkull, o guerreiro livoniano, herói contraditório, da espécie humana de um Wallenstein, destinado a acabar no patíbulo dos suecos depois de tormentosas vicissitudes públicas (de libertador romântico que a intriga cortesã sacrificará à razão de Estado) e privadas (o amor ambíguo de Namry); Boabdil, truculenta hipóstase em estilo brasileiro da Abencerage de Chateaubriand; Beatriz Cenci, já não mais stendhalianamente inclinada a preparar o digno sudário da expiação, mas abalada por uma história de tensas paixões, com mortes “a céu aberto” e punhais em cena.

No centro, Leonor de Mendonça, protagonista daquele que é, sem dúvida, o melhor drama brasileiro do século XIX, cuja história se passa numa medieval Vila Viçosa portuguesa, onde Leonor é uma espécie de Desdêmona sacrificada pelo seu Otelo não por amor, mas por orgulho e questão de honra. O que interessa e dá modernidade a esse drama é também sua intenção social, denunciada já no prólogo, onde o Gonçalves Dias, libertador de escravos, índios e negros, revela uma clara consciência do problema feminino em um país que ele, brasileiro, sente escravagista até no que diz respeito às relações conjugais:

É a fatalidade cá da terra a que eu quis descrever, aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos e da nossa civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias.

Prólogo a *Leonor de Mendonça*, 1843.

12. O teatro eclético de Macedo

Quanto a Joaquim Manuel de Macedo, como autor de teatro nunca chegou ao nível do romancista autor de *A moreninha*. Porque *A moreninha*, obra da juventude, esgotara tudo o que um homem como Macedo podia oferecer aos seus contemporâneos: o desapego à grande

e nebulosa narrativa romântica e a escolha por personagens cotidianos, não mais fechados em armaduras de ficção, mas burguesamente semelhantes ao público destinado a aplaudi-los. E isso também no palco. No teatro, a tentativa colocava-se na esteira de um repertório francês de gosto boulevardiano; não à toa naqueles anos atuou no Rio um ator-diretor como Émile Doux. A lista de tentativas teatrais de Macedo inclui de tudo: desde o primeiro pastelão feminista (*O cego*, 1849) até as comédias desmistificantes (*O novo Otelo*, 1860; *A torre em concurso*, 1861; *Romance de uma velha*, 1870; *Cincinato-quebra-louça*, 1871) e as farsas (*Antonica da Silva*, 1880); do drama sacro (*O sacrifício de Isaac*) à obra pseudoplautiana (*O fantasma branco*), que repropõe o personagem do soldado fanfarrão em formas revistas; da alegoria patriótica (*Amor e pátria*, 1859) ao drama indianista (*Cobé*, 1852, representado em 1859).

Mas os textos mais significativos continuam sendo justamente aqueles mais fragilmente ligados ao gosto da época, escritos nos moldes dos realistas franceses, de Dumas a Scribe, e todos textos destinados a criar personagens e lançar anátemas contra os males da sociedade (*O primo da Califórnia*, 1855; *Luxo e vaidade*, 1860; *Lusbela*, 1862, etc.). Até que Macedo, frustrado como autor dramático, tentará explorar teatralmente o estrondoso sucesso alcançado aos vinte e cinco anos como romancista: e nos dará a versão teatral de *A moreninha* complicando “ao gosto do público” a viva história da Moreninha do Rio. Um sucesso de público, mas nada em termos de criação literária.

13. Os experimentos juvenis de Alencar

Sábato Magaldi observa que a história do teatro brasileiro, com exceção de algumas ilhas (Anchieta, Martins Pena e Gonçalves Dias), parece ser toda feita, pelo menos até vinte anos atrás, dos textos menores de poetas, romancistas e críticos que em sua maior encarnação deram a melhor medida de si mesmos. Parece, portanto,

inútil dedicar muitas páginas a obras que, no contexto da própria literatura brasileira, não se comparam com obras contemporâneas bem-sucedidas em outros gêneros literários.

Nem mesmo o grande e flexível José de Alencar parece escapar à regra: mesmo que sua incursão nos domínios do teatro pareça guiada por intenções menos “comerciais” do que aquelas que sustentam o repertório eclético de Macedo. No teatro Alencar dedica, e não totalmente, apenas quatro anos de sua atividade literária. Entre os vinte e oito e trinta e dois anos (1857–61), propõe ao palco uma “revista de costumes” (*Verso e reverso*, 1857), duas comédias abolicionistas (*O demônio familiar*, 1857; *Mãe*, 1861, representada em 1862), uma versão “brasileira” da *La dame aux camélias* (*As asas de um anjo*, 1860) com dois apêndices pré-naturalistas, sempre sobre o tema do amor-culpa e do amor pago (como em *O crédito*, 1857 e em *A expiação*, representada a partir de 1868, mas escrita muito antes), e finalmente uma obra histórico-dramática (*O jesuíta*, 1861, mas representada apenas em 1875) ao lado de exercícios menores (como o libreto de ópera, mais tarde musicado por Elias Álvares Lobo, *A noite de São Paulo*).

Embora quase nenhuma dessas obras pareça capaz de ser representada hoje, pairam em todas elas a inspiração romântico-épica que, em nível narrativo, produzirá textos como *O guarani*; mas também aquele gosto analiticamente precursor do naturalismo típico de um certo Alencar: sua capacidade de fixar em poucos gestos icásticos o que será depois escolástica e prolixamente desenvolvido nas tiradas dos personagens. De um lado (*Verso e reverso*), o negativo urbano e de revista das florestas épicas de *Iracema*; e de outro (*Mãe*), o gesto romântico do filho da escrava negra que, com uma agnição em cena, exemplifica no abraço da mãe nutriz uma interação racial ainda por acontecer nos anos sessenta do século XIX. Toda a problemática de Alencar emerge dos textos teatrais: como naquele duplo brasileiro de Margherita Gautier, que o Alencar libertador de escravos redime da prostituição, mas que o Alencar moralista condena então à castidade-redenção; ou naquele moleque negro de *O demônio familiar*, a primeira encarnação de um personagem destinado a ter tanta sorte no

romance regionalista moderno, e pelo qual Alencar reconhece racionalmente a igualdade do homem em relação ao homem. Ele liberta o escravo intrigante e degenerado, mas então, passionalmente (e reacionariamente) recrimina a inadequação em relação ao dom da liberdade:

Toma; é a tua carta de liberdade; ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto; apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes [...].

O demônio familiar, 1857.

Os dois Brasis, o escravista e o liberal, enfrentam-se como sempre em um contraste que não encontrou solução até hoje. Uma solução que o próprio Alencar sonhará então na utopia de seu *O jesuíta*: texto ambicioso como nenhum outro, ambientado na colônia de 1759 onde é lícito a um membro daquela Companhia de Jesus que primeiramente teve “o sonho da separação das colônias da América, quando começou a sentir que a Europa lhe estava escapando” confessar:

Esta região rica e fecunda era e ainda é hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens não pululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa raças vagabundas que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens. Ofereci àqueles uma pátria; civilizei estes pela religião. Daniel, o cigano, era o elo dessa emigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia, o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e Espanha pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo, lançariam metade da sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda religião poderia erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro.

O jesuíta, ato IV, cena x.

14. O teatro dos poetas

O engajamento social, que está na base de toda sublevação de prosadores e poetas românticos e realistas brasileiros nos domínios do teatro, sugere a Pinheiro Guimarães, poeta romântico, a enésima versão brasileira de *La dame aux camélias*: a *História de uma moça rica*, um dos maiores sucessos teatrais da época, segundo o que lemos nas crônicas, mas que a nós não interessa senão pelo reiterado e emblemático feminismo do tratamento do tema.

Quanto a Casimiro de Abreu, o seu *Camões e o Jau*, representado em Lisboa em 1856, tem apenas importância biográfica: escrito aos dezessete anos, confirma-nos a extraordinária precocidade deste romântico “ceifado ainda jovem” das letras brasileiras. Mais interessante, pela implantação cênica (a contraposição em sonho do protagonista com um Estranho que é então o Satanás byroniano), talvez seja o *Macário* de Álvares de Azevedo. O tema da escravidão se confunde com o da hierarquia racial em *Calabar* (1858) de Agrário de Meneses (1834–1863), um texto em que a função de traidor-rebelde é confiada (estímulo cultural byroniano, mas também experiência localista) ao mulato ao qual a “impureza” racial confere simbolicamente ambiguidade psicológica. Por fim, em *Sangue limpo* (1863), de Paulo Eiró (1836–1871), no cenário da São Paulo dos anos 20, impressionado pelo grito do Ipiranga: “Independência ou morte!”, desenrola-se o difícil amor entre o fidalgo branco e a jovem mulata.

O único texto importante produzido por esses byronianos de província é, no entanto, o *Gonzaga ou A revolução de Minas*, de Castro Alves (1867). O “condor” Castro Alves escrevia teatro por amor (o desejo de dar uma personagem àquela que será a grande atriz Eugênia da Câmara) e por um verdadeiro compromisso libertário. E eis que dessa união nascem as duas figuras do drama: Marília-Maria e Gonzaga; um Gonzaga protomártir da Independência que Castro Alves, antecipando nele suas próprias atitudes de poeta-conspirador com um processo de identificação, promove de árcade inconfidente a organizador de uma conspiração que as crônicas atribuem ao patético, mas muito menos literário Tiradentes.

As boas intenções, única riqueza do teatro brasileiro do final do século XIX, fazem com que ele, no mínimo, registre para nós os trabalhos e as aspirações de uma sociedade em formação.

15. O caso Sousândrade

Entre a primeira e a segunda geração romântica, isto é, entre as duas fileiras dos melancólico-egocêntricos à maneira de Álvares de Azevedo ou à maneira de um nostálgico Casimiro de Abreu e dos vates-condores republicanos e abolicionistas à la Castro Alves, insere-se nas letras brasileiras um personagem poético absolutamente extravagante: Sousândrade ou, se quisermos, no cartório, Joaquim de Sousa Andrade (1833–1902).

O caso Sousândrade é de explosão bastante recente. O poeta, incompreendido pelos contemporâneos, esquecido pela crítica por mais de sessenta anos após sua morte, foi recuperado em 1964 pelas novas vanguardas e justamente pelos concretistas de São Paulo que sabem alternar a atividade inventiva com a crítico-exegética, propondo assim um novo panorama das letras pátrias purificadas dos lugares-comuns acadêmicos e animadas pelo reconhecimento de individualidades literárias pouco apreciadas do passado.

Sousândrade (a construção sincrética do novo nome feita pelo próprio autor com os fragmentos dos dois antigos e abusados sobrenomes tradicionais já é por si só indicativa de uma visão irônico-poética do mundo) era natural de Guimarães, no Maranhão. Mas sua formação cultural aconteceria na Europa, em Paris, onde entre 1853 e 1857 foi doutor em letras na Sorbonne e estudante da escola local de engenharia de minas. E ainda mais tarde, depois de regressar a casa e publicar no Rio o primeiro livro de poemas (*Harpas selvagens*, 1857), Sousândrade será sempre o viajante inquieto do mundo então exemplificado na *Guesa errante*, símbolo pré-colombiano do índio

destinado a não encontrar paz em um universo que o condenava à eterna errância e ao sacrifício ritual.

A partir de 1870, abandonado pela esposa, Sousândrade viaja para as repúblicas da América Central e do Sul para depois se estabelecer nos Estados Unidos, onde serão publicadas suas *Obras poéticas* (Nova York, 1874). A velhice o encontrará na pátria, professor de grego no liceu do Maranhão, partícipe da vida política local (era violentamente republicano, e quando a república for proclamada, em 1889, enviará ao novo presidente, Marechal Deodoro da Fonseca, o famoso telegrama: “Paus d’arco em flor” (o pau-d’arco ou ipê, floresce em novembro e com suas flores amarelas e folhagem verde compõe aquele “auriverde pendão” que Castro Alves exaltara). A morte o surpreenderá pobre e solitário entre contemporâneos que não entendem sua linguagem. Esse destino ele já o havia previsto desde 1877 quando, publicando em Nova York três cantos de sua obra mais ambiciosa (*Guesa errante*: a obra completa, ainda que inacabada, em treze cantos, aparecerá em Londres em 1884), havia anotado ruidosamente:

Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci: decepção de quem escreve cinquenta anos antes.

A precisa, inteligente “revisão de Sousândrade” levada a cabo pelos concretistas pôs em evidência os traços modernistas projetados para o futuro desta poesia. Da metafísica existencial das *Harpas selvagens* que sustentam toda uma cultura de romantismo não mais apenas local e byroniana, mas atenta à filosofia alemã, bem como a Hölderlin e Novalis, passamos à construção ambiciosa, apesar de seu fragmentarismo de obra incompleta, da *Guesa errante*. Neste longo poema, a *Wanderung* do Guesa-poeta é descrita em todas as fases americanas. O primeiro canto parte dos Andes, onde se celebra o culto ao sol. Mas de súbito a conquista branca degrada o homem do Novo Mundo. E aqui no segundo canto já presenciamos a dança lúbrica dos índios decadentes da Amazônia. O Guesa desce à Amazônia, retorna ao Maranhão da infância e aqui, entre as ruínas da casa natal, seu destino poético é definido. Na peregrinação, que a partir deste momento é a sua sina, passa de uma África luxuriante para uma Europa que ainda é a “grande amiga do mundo”, para o Haiti de

Bonaparte, para o México de Montezuma e Guatimozin: até que, no décimo canto, chega a Nova York. E às margens do Hudson, no inferno de Wall Street, ele adquire noção de sua estranheza para o jovem povo americano. No epílogo, o Guesa, doente, voltará à sua terra natal, onde um arco-íris metafórico encerrará, sem concluí-lo, o poema.

Todos os motivos literários e utopísticos do americanismo anticolonialista, venerador do modelo comunitário proposto pelos incas (prefiguração de uma república que está no ar), consciente por outro lado da insuficiência racial do índio “corrompido”, estão presentes neste confuso, mas entusiasmante poema em que as sequências são justapostas com absoluta liberdade composicional. E onde decassílabos livres de obra romântica ortodoxa, com sua sintaxe agitada, suas reticências, suas exclamações e invectivas, de repente dão lugar a um episódio de extraordinária modernidade poética como o “Inferno de Wall Street”. Sequência livre de epigramas dialogados, encenação dramático-satírica de uma representação, diante dos olhos atônitos e não participativos de Guesa, da New York Stock Exchange. O “Inferno de Wall Street” é plurilíngue: o português deformado dos negros alterna-se constantemente com o americano dos corretores e depois com o italiano, o latim, o espanhol, o inglês e o francês postos na boca dos extraordinários figurantes — Santo Inácio e Epicuro, George Washington e Nabucodonosor — desta Sodoma e Gomorra de ouro. Na barafunda de Wall Street, onde o Guesa se refugiou para escapar aos xeques, que são os sacerdotes encarregados do seu sacrifício ritual, mas junto com os cheques bancários, a voz dos desertos se levanta:

— Orfeu, Dante, Eneias, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= *Ogni sp'ranza lasciate,*
Che entrate...
— Swedenborg, há mundo porvir?

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em *Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrokers*, etc., etc., apregoando:)

— Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
= Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!

— Young é Grant! Jackson,
Atkinson!
Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(A Voz mal ouvida dentre a trovoadas:)

— *Fulton's Folly, Codezo's Forgery...*
Fraude é o clamor da nação!
Não entendem odes
Railroads;
Paralela Wall Street à Chattám...

(Corretores continuando:)

— Pigmeus, Brown Brothers! Bennett! Stewart!
Rotschild e o ruivalho d'Astor!!
= Gigantes, escravos
Se os cravos
Jorram luz, se finda-se a dor!...
(NORRIS, *Attorney*; CODEZO, *inventor*; YOUNG, Esq., *manager*; ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG,
agent; RHODES, *agent*; P. OFFMAN & VOLDO, *agents*; algazarra, miragem; ao meio, o GUESA:)

— Dois! três! cinco mil! se jogardes,
Senhor, tereis cinco milhões!
= Ganhou! ha! haa! haaa!
— Hurrah! ah!...
— Sumiram... seriam ladrões?...

[...]

(THE SUN:)

— Agora a União é império;
Dom Pedro é nosso Imperador:
'*Nominate him President*';
Resident...
Que povo ame muito ao Senhor.

[...]

(DOM PEDRO rindo-se e o GENERAL GRANT sorrindo:)

— Desde Christie, a Grande Bretanha
Se mede co'ò Império que herdei...
Rainha-Imperatriz...!
= Os Brasis
Vos farão Imperador-Rei...

(Coro dos contentes, TIMBIRAS, TAMOIOS, COLOMBOS, etc., etc.; música de C. GOMES a compasso da sandália d'EMPÉDOCLES:)

— ‘À mui poderosa e mui alta
Majestad do Grande senhor’
Real! = ‘Semideus’!
— São Mateus!
= Prostrou-se o Himavata, o Tabor!

[...]

(Ao fragor de JERICÓ encalha HENDRICK HUDSON; os ÍNDIOS vendem aos HOLANDESES a ilha de MANHATTAN malassombrada:)

— A Meia-Lua, proa pra China,
Está crenando em Tappan-Zee...
Hoogh moghende Heeren...
Pois tirem
Por *guildens* sessenta... Yea! Yea!

[...]

(Magnético *handle-organ*; *ring* d’ursos sentenciando à pena-última o arquiteto da FARSÁLIA;
Odisseu fantasma nas chamas dos incêndios d’Álbion:)

— Bear... Bear é ber’beri, Bear... Bear..
= Mammumma, mammumma, Mammão!
— Bear... Bear... ber’... Pegásus...
Parnasus...
= Mammumma, mammumma, Mammão.

E aqui, na aparente esquizofrenia (pré-futurista!) das frases nominais e das exclamações, são, pelo contrário, copiosas, a um ouvido consciente, as referências a uma realidade contemporânea precisa; dos nomes das companhias ferroviárias (Harlem, Erie, Central, Pennsylvania) monopólio dos Vanderbilts, ao do falsário cubano Codezo, dos magnatas industriais americanos, das sociedades nativistas como Tammany que davam às ruas nomes de animais; e, finalmente, ao bailado em torno da patética figura do imperador, o Dom Pedro II que visita a Centennial Exposition da Filadélfia em 1876 e que até os americanos gostariam de ter como presidente. O *grand finale* em homenagem ao deus Mammon (com enxertos de Mumma, a urso mãe do *Atta Troll* de Heine) vê o urso-especulador-americano triunfar do Guesa e aniquilá-lo.

Todo processo estilístico, da abreviação das palavras à criação do neologismo plurilíngue, da citação erudita à introdução do plebeísmo e coloquialismo mais violentos, é posto a serviço desta extraordinária

peça composicional. Isso parece um milagre na literatura brasileira dos anos 70, tanto que parece mais anunciar Joyce e Pound do que os futuros modernistas do país. Mas talvez não seja tanto para quem, mais que os modelos estéticos isolados de Sousândrade pelos seus redescobridores concretistas, queira acrescentar também outro grande e talvez decisivo paradigma: Walt Whitman. Não nos esqueçamos que, como poeta brasileiro de origem, Sousândrade é um poeta americano da cultura. Seu “Inferno de Wall Street”, milagre da modernidade e antevisão poética se visto unicamente em uma perspectiva local, adquire novo sentido para nós quando inserido nessa cadeia de pânico-demoníaca em que estão inseridas todas as explosões de maravilha dos “poetas de Nova York”. Uma cadeia que tem para nós nomes como Walt Whitman, Rubén Darío, e mesmo o García Lorca do *Poeta en Nueva York*.

Bibliografia

O ROMANTISMO

Estudos e obras em geral: ROMERO, *História*, vol. III, pp. 93–385 e vol. VI, pp. 11–307; VERÍSSIMO, *História*, cap. VII–XIV; CARVALHO, *Pequena história*, pp. 207–275; COUTINHO, vol. II (o volume inteiro é dedicado ao romantismo); CANDIDO, *Formação*, vol. II. ANTÔNIO SOARES AMORA, *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo, 1966; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*, vol. I. Belo Horizonte–São Paulo, 1987; BOSI, *História*, 32ª ed., pp. 89–160; Alexei Bueno (ed.), *Grandes poemas do romancismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1995 (antologia).

Estudos específicos: CAPISTRANO DE ABREU, *A literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 1875; Id., *Ensaio e estudos*. Rio de Janeiro, 1931, pp. 61–107; CÂNDIDO MOTA FILHO, *Introdução ao estudo do pensamento nacional. O romantismo*. Rio de Janeiro, 1926; PAUL HAZARD, “De l’ancien au nouveau monde. Les origines du romantisme au Brésil”, in *Revue de littérature comparée*, janeiro–março 1927, t. VII, nº 1; HAROLDO PARANHOS, *História do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1937–1938, 2 vols.; JAMIL ALMANSUR HADDAD, *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*. São Paulo, 1945; Id., “Romantismo e sociedade patriarcal”, in *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, julho–setembro de 1948, nº 119, pp. 51–65; Id., “Introdução ao romantismo brasileiro”, *ibid.*, 1949, nº 125, pp. 15–22; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *A introdução do romantismo no Brasil*. São Paulo, 1950; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *O verso romântico*. São Paulo, 1959; BRITO BROCA, “O que liam os românticos”, in *RdL*,

março, 1959, nº 13, pp. 163–172; FAUSTO CUNHA, *O romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1971; *O romantismo* (vários autores). São Paulo, 1978; BRITO BROCA, *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*. São Paulo–Brasília, 1979; AMORA, *Romantismo* (estudo fundamental).

INDIANISMO

Além dos estudos citados na “Bibliografia geral”, sob o título “Indianismo”, cf.: ANTÔNIO DE SALES CAMPOS, *Origens e evolução dos temas na primeira geração de poetas românticos brasileiros*. São Paulo, 1945; BOSI, “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, in *Dialética*, pp. 176–193. E mais adiante nas bibliografias para os autores individuais.

Coletâneas de textos: MANUEL BANDEIRA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro, 1967; EDGAR CAVALHEIRO, *Panorama da poesia brasileira*, vol. II: *O romantismo*. Rio de Janeiro, 1959; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia romântica. Antologia*. São Paulo, 1965.

O número especial da RCB é dedicado à poesia romântica, t. IX, 1970, nº 30, com tradução espanhola dos textos por Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre, Firmino Rodrigues Silva (1815–1879), Gonçalves Dias, Francisco Otaviano, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Sousândrade, Fagundes Varela, Castro Alves.

“NITERÓI” E O GRUPO PARISIENSE

ANTÔNIO SOARES AMORA, “Niterói”. Revista Brasiliense”, in *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo, 1966, pp. 103–122; tradução espanhola in: RCB, 1970, t. IX, nº 30, pp. 94–112; MARIA ALICE DE OLIVEIRA FARIA, *Brasileiros no Instituto Histórico de Paris*. São Paulo, 1970.

AUTORES INDIVIDUAIS

DIAS, GONÇALVES (Antônio Gonçalves Dias: Boa Vista, próximo a Caxias, MA, 10 de agosto de 1823 – morto no naufrágio do *Ville de Boulogne*, no litoral do Maranhão, 3 de novembro de 1864).

Textos: *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro, 1847; *Segundos cantos e sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro, 1848; *Últimos cantos*. Rio de Janeiro, 1851; *Os timbiras*. Leipzig, 1857; *Cantos*, 2ª ed., Leipzig, 1857; 3ª ed., 1860; 4ª ed., 1865; 5ª ed., 1867; Antônio Henriques Leal (ed.), *Obras póstumas*, 1868–1869, 6 vols. Edições das *Poesias*, postumamente editadas várias vezes (por Jaci Monteiro, Joaquim Norberto, Josué Montello), em: Manuel Bandeira (ed.), *Obras poéticas*. São Paulo, 1944, 2 vols. (ed. crítica); Mário da Silva Brito e F. J. da Silva Ramos (eds.), *Poesias completas*. São Paulo, 1950; *Poesia completa e prosa escolhida*. Aguilar: Rio de Janeiro, 1959; *Ainda uma vez — adeus! Poemas escolhidos*, 1974; *Teatro completo*, (Patkull, Beatriz Cenci, Leonor de Mendonça), 1979. Ver ainda: *O teatro*. Rio de Janeiro, 1910; *O Brasil e a Oceania*

(1852). Rio de Janeiro, 1910. Sobre a história das edições: M. NOGUEIRA DA SILVA, *Bibliografia de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, 1942; Manuel Bandeira (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 18. Rio de Janeiro, 1958 (ed. antológica).

Estudos: Biografia: ANTÔNIO HENRIQUES LEAL, “Vida de Gonçalves Dias”, in *Pantheon Maranhense*. Lisboa, 1874, vol. III; JOSUÉ MONTELLO, *Gonçalves Dias. Ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro, 1942; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, 1943; MANUEL BANDEIRA, *Gonçalves Dias. Esboço biográfico*. Rio de Janeiro, 1952; sobre os anos portugueses: H. DE C. FERREIRA LIMA, *Gonçalves Dias em Portugal*. Coimbra, 1942. Sobre a obra poética: o primeiro de uma longa série de avaliadores críticos de Gonçalves Dias foi ALEXANDRE HERCULANO, “O futuro literário de Portugal e do Brasil”, in *Revista Universal Lisbonense*. Lisboa, 1846, t. VII; entre os críticos modernos: FRITZ ACKERMANN, *Die Verskichtung des Brasiliers Antônio Gonçalves Dias*. Hamburgo, 1938; tradução portuguesa: *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. São Paulo, 1940; reed.: São Paulo, 1964; é fundamental o estudo de MANUEL BANDEIRA, introdução às *Obras poéticas*, op. cit., e à *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1956, pp. 57–70 (até a 5ª ed., Rio de Janeiro, 1969); Id., *Gonçalves Dias — Poesia*. Rio de Janeiro, 1958; Id., *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo, 1962; para o aspecto técnico: MANUEL BANDEIRA, “A poética de Gonçalves Dias”, in *Gonçalves Dias. Conferências*. Rio de Janeiro, 1948, junto com outros estudos sobre vários aspectos do autor; sobre a poética: PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “A poesia e a poética de Gonçalves Dias”, in SLESP, 7 de novembro de 1964, vol. I; sobre o indianismo, além dos textos citados na “Bibliografia geral”, cf.: PEDRO CALMON, “O símbolo indianista de Gonçalves Dias”; e E. ROQUETTE PINTO, “Gonçalves Dias e os índios”, in *Gonçalves Dias. Conferências*, op. cit.; CASSIANO RICARDO, “Gonçalves Dias e o indianismo”, in COUTINHO, vol. II; sobre a *Canção do exílio*: AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, “À margem da *Canção do exílio*”, in *Território lírico*. Rio de Janeiro, 1958 (primeiramente no *Correio da manhã*, 3 de abril de 1944); AIRES DA MATA MACHADO FILHO, *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro, 1956 (os seis primeiros ensaios são dedicados à *Canção do exílio*); OTHON MOACIR GARCIA, *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “O poema de lá”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965 (primeiramente em *Cadernos brasileiros*, 1964, t. VI, nº 6); CESARE SEGRE, “La *Canção do exílio* di Gonçalves Dias ovvero le strutture nel tempo”, in *Le strutture e il tempo*. Turim, 1974, pp. 221–252. Contexto sociológico: CANDIDO, *Formação*, vol. II. Teatro: RUGGERO JACOBBI, *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre, 1958, pp. 46–84; Id., “Gonçalves Dias”, in *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961, pp. 62–68; SÁBATO MAGALDI, “Reconhecimento da posteridade”, in *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 67–74; DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, “Leonor de Mendonça”, in SLESP, 7 de novembro de 1964, vol. I; 14 de novembro de 1964, vol. II; AZEVEDO VICENTE, *A vida poética dos poetas românticos*, 1971; ANTÔNIO HOUAISS, *Drummond mais seis poetas e um problema*, 1976; MURILO FONTES, *Perfis de brasileiros ilustres*, 1983.

ALENCAR, JOSÉ MARTINIANO DE (Mecejana, CE, 1º de maio de 1829 – Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1877).

Textos: *Cinco minutos*. Rio de Janeiro, 1856; *A viuvinha*, e *O guarani*. Rio de Janeiro, 1857; *Lucíola*. Rio de Janeiro, 1862; *Diva*. Rio de Janeiro, 1864; *Iracema*. Rio de Janeiro, 1865; *As minas de prata*. Rio de Janeiro, 1865; *O gaúcho*. Rio de Janeiro, 1870; *A pata da gazela*. Rio de Janeiro, 1870; *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro, 1871; *Sonhos de ouro*. Rio de Janeiro, 1872; *Alfarrábios*. Rio de Janeiro, 1873; *Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro, 1873; *Ubirajara*. Rio de Janeiro, 1874; *Senhora*. Rio de Janeiro, 1875; *O sertanejo*. Rio de Janeiro, 1875; *Encarnação*. Rio

de Janeiro, 1877. *TEATRO: Verso e reverso*, representado em 1857, e editado no Rio de Janeiro, 1858; *O demônio familiar*, representado em 1857, e editado no Rio de Janeiro, 1858; *O crédito*, representado em 1857; *As asas de um anjo*, representado em 1860; *Mãe*, representado em 1862, editado em 1859; *A expiação*, representado em 1868; *O jesuíta*. Rio de Janeiro, 1875; além dos libretos de ópera. Edições modernas: *Obras*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1940; *Obras de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, 16 vols.; *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958–1960, 4 vols.; Gladstone Chaves de Melo (ed.), *Iracema*. Rio de Janeiro, 1948. Edições póstumas: “Escabiosa (Sensitiva)”, 1863, in *Revista do Centro de Ciências, Artes e Letras de Campinas*, 1915, t. XIV, nº 40; *Os filhos de Tupã*, 1863, in *RABL*, 1910, nº 2 (poesia); Alencar é também autor de escritos políticos e de crítica literária: *Carta sobre A confederação dos tamoios*. Rio de Janeiro, 1860; *Ao Imperador. Novas cartas políticas de Erasmo*. Rio de Janeiro, 1865; *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro, 1893; Oscar Mendes, coleção *Nossos clássicos*, nº 95. Rio de Janeiro, 1968 (ed. antológica do romance urbano); Oscar Mendes, coleção *Nossos clássicos*, nº 83. Rio de Janeiro, 1965 (ed. antológica do romance indianista).

Estudos: JOSÉ ADERALDO CASTELLO, “Bibliografia e plano das obras de José de Alencar”, in *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Municipal de São Paulo, 1949, t. XIII. Biografia: OSVALDO ORICO, *A vida de José de Alencar*. São Paulo, 1929; BRITO BROCA, “Introdução biográfica”, no vol. I da ed. cit., Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, pp. 18–39. Sobre o narrador: MACHADO DE ASSIS, “Iracema”, in *Crítica literária*, 1866, na ed. Jackson, Rio de Janeiro, 1936, vol. XIX, pp. 74–86; FRANKLIN TÁVORA, *Literatura brasileira. Cartas a Cincinato: estudos críticos de Semprônio sobre o “Gaúcho” e “Iracema”*. Recife, 1872; TRISTÃO DE ARARIPE JR., *José de Alencar*. Rio de Janeiro, 1882; 2ª ed.: 1894; CAPISTRANO DE ABREU, “José de Alencar”, in *Revista do Instituto do Ceará*, 1914 (mas escrito em 1883), t. XXVIII; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1903, série III, pp. 135–162; ARTUR MOTA, *José de Alencar*. Rio de Janeiro, 1921 (com uma boa biografia); MÁRIO DE ALENCAR, *José de Alencar*. São Paulo, 1922; ARTUR MOTA, “José de Alencar”, in *RABL*, fevereiro de 1934, nº 146, pp. 131–182; AUGUSTO MEYER, “Alencar”, in Aurélio Buarque de Holanda (ed.), *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 85–90; GILBERTO FREYRE, *Reinterpretação de José de Alencar*. Rio de Janeiro, 1955; HERON DE ALENCAR, “José de Alencar e a ficção romântica”, in COUTINHO, vol. II; EUGÊNIO GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958, pp. 9–51; CANDIDO, *Formação*, vol. II; M. CAVALCANTI PROENÇA, “Introdução geral” da ed. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958–1960; OLIVEIRA RIBEIRO NETO, “José de Alencar e o romance romântico”, in *Cinco capítulos das letras brasileiras*. São Paulo, 1962; SEGISMUNDO SPINA, “Prosa poética de Alencar”, in *SLESP*, 18 de janeiro de 1964; DANTE MOREIRA LEITE, *Psicologia e literatura*. São Paulo, 1965, pp. 155–165; AUGUSTO MEYER, *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1965 (tradução espanhola das páginas relativas ao autor in *RCB*, junho de 1966, t. V, nº 17, pp. 151–165); R. DE MENEZES, *José de Alencar, literato e político*. São Paulo, 1965; JOSUÉ MONTELLO, “A comédia humana de José de Alencar”, in *Santos de casa — estudos literários brasileiros*. Fortaleza, 1966; M. CAVALCANTI PROENÇA, *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1966; ANTÔNIO SOARES AMORA, “Alencar”, in *O romantismo*. São Paulo, 1967; WILSON MARTINS, “Marginália alencariana”, in *SLESP*, 19 de outubro de 1968; A. TEODORO GRILO, *Maternidade e mercadoria no teatro de José de Alencar*, 1976; ROBERTO SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, 1977; FÁBIO FREIXEIRO, *Alencar: os bastidores e a posteridade*, 1977; HILÁRIO DE AZEVEDO e outros, *José de Alencar: sua contribuição para a expressão literária brasileira*, 1979; BRITO BROCA, *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*, 1979; ALFREDO BOSI, “Imagens do romantismo no Brasil”, in *Romantismo*, 1985, pp. 239–256; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte–São Paulo, 1987, vol. I, pp. 81–103; VALÉRIA DE MARCO, *O*

império da cortesã. Lucíola. São Paulo, 1987; Id., *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. São Paulo, 1993; MARIA CECÍLIA DE MORAES PINTO, *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo, 1995. Sobre a língua: JOÃO RIBEIRO, *José de Alencar e a linguagem diferencial do Brasil*, 1929; ver em sua *Crítica. Clássicos e românticos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 144–150; JOSÉ LINS DO REGO, *José de Alencar e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, vol. III, pp. 11–14; GLADSTONE CHAVES DE MELO, *Alencar e a língua brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, vol. x, pp. 11–88. Sobre a polêmica a respeito de *A confederação dos tamoiós*: JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *A polêmica*. São Paulo, 1953. Sobre o teatro: MACHADO DE ASSIS, “Mãe” de *José de Alencar*, 1860; *O teatro de José de Alencar*, 1866; na ed. Jackson das *Obras* de Martiniano de Alencar. Rio de Janeiro–São Paulo–Porto Alegre, 1936, vol. xxx, pp. 158–168 e 238–255; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 90–106; JOÃO ROBERTO GOMES FARIA, *José de Alencar e o teatro*. São Paulo, 1987. Sobre a ideologia: NELSON WERNECK SODRÉ, “José de Alencar — A ficção numa sociedade escravocrata”, in *Ideologia do colonialismo. Seus reflexos no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, 1962.

ALMEIDA, MANUEL ANTÔNIO DE (Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1831 – morto no naufrágio do vapor *Hermes* ocorrido no canal de Macaé, RJ, 28 de novembro de 1861).

Textos: *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro, publicado em capítulos in *A Pacotilha*, suplemento dominical do *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1852, e depois em volume, Rio de Janeiro, 1854–1855. **TEATRO:** *Dous amores*. Rio de Janeiro, 1861. Edições modernas: *Memórias* (12 eds. até o fim de 1944); ed. crítica exemplar: Cecília de Lara (ed.), *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro, 1978.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1894, vol. II, pp. 107–124; JOSÉ VIEIRA, “Manuel Antônio de Almeida”, in *O mundo literário*. Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1925, vol. IV, nº 34; XAVIER MARQUES, *Letras acadêmicas*. Rio de Janeiro, 1933, pp. 7–23; MÁRIO DE ANDRADE, *Memórias de um sargento de milícias*, introdução à 10ª ed., São Paulo, 1941, pp. 5–19; Id., *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943, pp. 165–184; PAULO RÓNAL, introdução à tradução francesa das *Mémoires*. Rio de Janeiro, 1944, pp. 5–12; ASTROJILDO PEREIRA, *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*, (vários autores). Rio de Janeiro, 1952, pp. 36–73; JOSUÉ MONTELLO, “Um precursor: Manuel Antônio de Almeida”, in COUTINHO, vol. II; DARCY DAMASCENO, “A atividade linguística nas *Memórias de um sargento de milícias*”, in *Revista brasileira de filologia*, dezembro de 1956, vol. 2, t. II, pp. 155–177; ANTÔNIO SOARES AMORA, introdução, cronologia e bibliografia na edição das *Memórias*. Lisboa, 1958; CANDIDO, *Formação*, vol. II; MARQUES REBELO, *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro, 1943; 2ª ed., São Paulo, 1963; ALAN CAREY TAYLOR, “Balzac, Manuel Antônio de Almeida et les débuts du réalisme au Brésil”, in *Le réel dans la littérature et le langage*. Paris: Atas do x Congresso da Federação Internacional de Línguas e Literaturas Modernas, 1967 (resumo, pp. 202–203); ANTONIO CANDIDO, “Dialética da malandragem. Caracterização nas *Memórias de um sargento de milícias*”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1970, nº 8, pp. 67–89; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte–São Paulo, 1987, vol. I, pp. 117–136.

GUIMARÃES, BERNARDO (Bernardo Joaquim da Silva Guimarães: Ouro Preto, MG, 15 de agosto de 1825 – 10 de março de 1884).

Textos: POESIAS: *Cantos da solidão*. São Paulo, 1852; *Poesias* (“Cantos da solidão”, “Inspirações da tarde”, “Poesias diversas”, “Evocações” e “Baía de Botafogo”). Rio de Janeiro, 1865; *Novas poesias*. Rio de Janeiro, 1876; *Folhas de outono*. Rio de Janeiro, 1883. NARRATIVAS: *O ermitão de Muquém*. Rio de Janeiro, 1865; *Lendas e romances*. Rio de Janeiro, 1865; *O garimpeiro*. Rio de Janeiro, 1872; *Histórias e tradições*. Rio de Janeiro, 1872; *O seminarista*. Rio de Janeiro, 1872; *O índio Afonso*. Rio de Janeiro, 1873; *A escrava Isaura*. Rio de Janeiro, 1875; *Maurício, ou Os paulistas em São João d’El Rey*. Rio de Janeiro, 1877; *A ilha maldita*. Rio de Janeiro, 1879; *Rosaura, a enfeitada*. Rio de Janeiro, 1883; *O bandido do Rio das Mortes*. Belo Horizonte, 1904; *História e tradições da província de Minas Gerais*, 1872. Edições: M. Nogueira da Silva (ed.), *Obras*. Rio de Janeiro, 1941, 13 vols.; *Quatro romances .O ermitão de Muquém, O seminarista, O garimpeiro, O índio Afonso*). São Paulo, 1944; A. Guimaraens Filho (ed.), *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1959.

Estudos: Bibliografia: WALTENSIR DUTRA e FAUSTO CUNHA, *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro, 1956, pp. 50–58. Crítica: JOSÉ ALEXANDRE TEIXEIRA DE MELO, “Bernardo Guimarães”, in *Gazeta literária*. Rio de Janeiro, 20 de março de 1884, vol. 2, t. I; DILERMANDO CRUZ, *Bernardo Guimarães*. Juiz de Fora, 1911; ARTUR MOTA, *Vultos e livros*. São Paulo, 1921, pp. 107–118; AUGUSTO DE LIMA, “Bernardo Guimarães”, in *RABL*, novembro de 1925, nº 47, pp. 229–239; BASÍLIO DE MAGALHÃES, *Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro, 1926; JOÃO ALPHONSUS, “Bernardo Guimarães, romancista regionalista”, in *O romance brasileiro* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952; HERON DE ALENCAR, in *COUTINHO*, vol. II; CANDIDO, *Formação*, vol. II; NORWOOD ANDREWS, “*O seminarista* de Bernardo Guimarães: romance de transição”, in *Revista de letras*. Assis, 1963, vol. IV, pp. 80–93; FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, *Bernardo Guimarães: a viola e o sertão*. Rio de Janeiro, 1975; WELLINGTON DE ALMEIDA SANTOS, *Bernardo Guimarães e o romance romântico*. Rio de Janeiro, 1977; Id., *Homenagem a Bernardo Guimarães*, 1984.

OS “BYRONIANOS” DE SÃO PAULO

FAUSTO CUNHA, “O individualismo romântico”, in *COUTINHO*, vol. II; JAMIL ALMANSUR HADDAD, *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo, 1960; PIRES DE ALMEIDA, *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo, 1962 (ed. moderna de um velho estudo clássico, publicado em capítulos no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, de 2 de julho de 1903 a 20 de novembro de 1905).

AUTORES INDIVIDUAIS

RABELO, LAURINDO (Laurindo José da Silva Rabelo: Rio de Janeiro, 3 de julho de 1826 – 28 de setembro de 1864).

Textos: *Trovas*. Bahia, 1853; *Poesias*. Rio de Janeiro, 1867. Edições: Oswaldo Melo Braga (ed.), *Obras*. São Paulo, 1849; *Obras completas*. São Paulo, 1946.

Estudos: SÍLVIO ROMERO, *Outros estudos da literatura contemporânea*. Lisboa, 1905; CONSTÂNCIO ALVES, in *RABL*, dezembro de 1926, nº 60, pp. 251–275; HEITOR MONIZ, *Vultos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1933, pp. 173–185; CANDIDO, *Formação*, vol. II.

FREIRE, JUNQUEIRA (Luís José Junqueira Freire: Salvador, BA, 31 de dezembro de 1832 – 24 de junho de 1855).

Textos: *Inspirações do claustro*. Bahia, 1855; *Obras poéticas (Inspirações do claustro e Contradições poéticas)*. Rio de Janeiro, 1855, 2 vols. Ed. crítica das *Obras*, Roberto Alvim Correia (ed.). Rio de Janeiro, 1944, 3 vols.; ed. antológica, Carlos Vilaça (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 66. Rio de Janeiro, 1962; *Obra completa de Junqueira Freire*, 1970; Carlos Vilaça (ed.), *Desespero na solidão*, 1976.

Estudos: MACHADO DE ASSIS, “Inspirações do claustro”, 1866 (na ed. Jackson das *Obras* de Machado de Assis, 1936, vol. XXIX, pp. 87–97); ANTERO DE QUENTAL, “Carta a Joaquim de Araújo”, 3 de novembro de 1880, in *Cartas de Antero de Quental*. Coimbra, 1921; HOMERO PIRES, *Junqueira Freire*. Rio de Janeiro, 1929 (fundamental); Id., *Junqueira Freire*. Rio de Janeiro, 1931; WILSON MARTINS, “Junqueira Freire, o primeiro satanista”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1945; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 77–79; ROBERTO ALVIM CORREIA, *O mito de Prometeu*. Rio de Janeiro, 1951, pp. 53–94; EUGÊNIO GOMES, “Junqueira Freire”, in COUTINHO, vol. II; CANDIDO, *Formação*, vol. II; [ALEXANDRE EULÁLIO], “Junqueira Freire, o máscara-de-louça”, in *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 2 de junho de 1962; RENATO B. CASTRO, *Em torno de Junqueira Freire*, 1980.

OTAVIANO, FRANCISCO (Francisco Otaviano de Almeida Rosa: Rio de Janeiro, 26 de junho de 1825 – 28 de junho de 1889).

Textos: *Cantos de Selma* (trad. de Ossian). Rio de Janeiro, 1872; *Traduções e poesias*. Rio de Janeiro, 1881 (o 1º vol. em 7 exemplares; o 2º em 50); Xavier Pinheiro (ed.), *Francisco Otaviano, esboço biográfico e seleção*. Rio de Janeiro, 1925 (contém muitos textos inéditos).

Estudos: XAVIER PINHEIRO, op. cit.; PIRES DE ALMEIDA, *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo, 1962 (velho estudo em ed. moderna); ALMEIDA NOGUEIRA, *Tradições e reminiscências*, vol. II. São Paulo, 1953; *AeL*, vol. V, nº 7; BRITO BROCA, *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*. São Paulo, 1971, pp. 233–235.

LESSA, AURELIANO (Aureliano José Lessa: Diamantina, MG, 1828 – Conceição do Serro, MG, 21 de fevereiro de 1861).

Textos: Não se sabe se chegou a realizar o projeto do volume *Três liras* com Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Em vida, publicou apenas textos em jornais de São Paulo e Minas Gerais. As *Poesias póstumas* foram publicadas pelo irmão, Francisco José Pedro Lessa, Rio de Janeiro, 1873; 2ª ed., Belo Horizonte, 1909.

Estudos: BERNARDO GUIMARÃES, prefácio às *Poesias póstumas*, op. cit.; ROMERO, *História*. Rio de Janeiro, 1943, vol. III, pp. 285–297; MARTINS DE OLIVEIRA, *História da literatura mineira*. Belo Horizonte, 1958, pp. 102–105; ALEXANDRE EULÁLIO, “Aureliano Lessa”, in *Anuário de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1962–1963, nº 3, pp. 120–127.

AZEVEDO, ÁLVARES DE (Manuel Antônio Álvares de Azevedo: São Paulo, 12 de setembro de 1931 – Rio de Janeiro, 25 de abril de 1852).

Textos: *Poesias (Lira dos vinte anos)*. Rio de Janeiro, 1853; *Obras*. Rio de Janeiro, 1853–1855, 2 vols.; *Conde Lopo*. Rio de Janeiro, 1886. Edições: Jaci Monteiro (ed.), *Obras*, 2ª ed.: Rio de Janeiro, 1862, 3 vols.; 3ª ed.: Rio de Janeiro, 1862; 4ª (e depois 5ª ed., 1884; 6ª ed., 1897; e 7ª ed., 1900) ed. por Joaquim Norberto de Sousa e Silva (ed.). Rio de Janeiro, 1873, 3 vols.; Homero Pires (ed.), *Obras completas*. São Paulo, 1942, 2 vols. (ed. crítica); Péricles Eugênio da Silva Ramos (ed.), *Poesias completas*. São Paulo, 1957; trechos do *Livro de Frei Gondicário* foram publicados em Pires de Almeida, *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo, 1962 (autógrafo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro); L. F. Viera Souto (ed.), *Dois românticos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931 (epistolário); Maria José da Trindade Negrão (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 7. Rio de Janeiro, 1957 (ed. antológica); *O banquete de Caliban*, ed. comentada de *A noite na Taverna*. São Paulo, 1994.

Estudos: Prefácio às edições das obras citadas; ROMERO, *História* (1888); na 3ª ed., Rio de Janeiro, 1943, vol. III, pp. 266–285; JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, vol. II, pp. 35–47; PIRES DE ALMEIDA (1903–1905), *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo, 1962; VICENTE DE PAULO VICENTE DE AZEVEDO, *Antônio Álvares de Azevedo*. São Paulo, 1931; ARTUR MOTA, “Antônio Álvares de Azevedo”, in *Revista nova*, 1–3 de setembro de 1931, pp. 397–415; VEIGA MIRANDA, *Antônio Álvares de Azevedo*. São Paulo, 1931; EDGAR CAVALHEIRO, *Antônio Álvares de Azevedo*. São Paulo, s.d.; MÁRIO DE ANDRADE, *O Aleijadinho e Antônio Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, 1935 (“Amor e medo”, pp. 67–134); ALMEIDA NOGUEIRA, *Tradições e reminiscências*. São Paulo, 1955, vol. III; EUGÊNIO GOMES, “Antônio Álvares de Azevedo”, in COUTINHO, vol. II; CANDIDO, *Formação*, vol. II, pp. 178–193; JAMIL ALMANSUR HADDAD, *Antônio Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo, 1960; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *Poesia e vida de Antônio Álvares de Azevedo*. São Paulo, 1962; DANTE MOREIRA LEITE, *O amor romântico e outros temas*. São Paulo, 1964; VICENTE P. V. DE AZEVEDO, *O noivo da morte*, 1970; FAUSTO CUNHA, *Álvares de Azevedo e Varela, ou A rebeldia romântica*, 1970; M. ALICE DE O. FARIA, *Astarte e a espiral*, 1973; ALFREDO BOSI, “Imagens do romantismo no Brasil”, in J. Ginsburg (ed.), *O romantismo*. São Paulo, 1978; BRITO BROCA, *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*. Brasília, 1979; H. ROCHA, *Álvares de Azevedo, anjo e demônio do romantismo*, 1982; ANTONIO CANDIDO, *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1987. Sobre teatro: SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 110–113.

VARELA, FAGUNDES (Luís Nicolau Fagundes Varela: Santa Rita do Rio Claro, RJ, 17 de agosto de 1841 – Niterói, RJ, 18 de fevereiro de 1875).

Textos: *Noturnas*. São Paulo, 1861; *O estandarte auriverde*. São Paulo, 1863; *Vozes da América*. São Paulo, 1864; *Cantos e fantasias*. São Paulo, 1865; *Cantos meridionais*. Rio de Janeiro, 1869; *Cantos do ermo e da cidade*. Rio de Janeiro, 1869; *Anchieta ou O Evangelho nas selvas*. Rio de Janeiro, 1875; *Cantos religiosos*, em colaboração com a irmã, Ernestina Fagundes Varela. Rio de Janeiro, 1878; *O diário de Lázaro*, 1880. Das *Obras completas*: Visconti Coaraci (ed.). Rio de Janeiro, 1886–1892, 3 vols.; Atílio Milano (ed.). Rio de Janeiro, 1943, 3 vols.; e São Paulo, 1943. Das *Poesias completas*: Edgar Cavalheiro (ed.). São Paulo, 1956; Miécio Tâti e E. Carrera Guerra (eds.). Rio de Janeiro, 1957, 2 vols. Vicente de Paulo Vicente de Azevedo (ed.), *Os dispersos*, publicado pelo Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1970; Edgar Cavalheiro (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 12. Rio de Janeiro, 1957 (ed. antológica).

Estudos: Além dos estudos incluídos nas *Obras completas e Poesias completas*, cf.: FRANKLIN TÁVORA, “O diário de Lázaro”, in *Revista Brasileira*, 1880, t. v, pp. 357–390; ROMERO, *História*, vol. iv, pp. 108–117; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série II, pp. 131–146; ALBERTO DE OLIVEIRA, “Fagundes Varela. Conferência”, in *O Estado de São Paulo*, 7 de fevereiro de 1917; AFONSO DE FREITAS JR., “Fagundes Varela”, in *Revista do Brasil*, maio de 1922, 1ª fase, nº 77, pp. 54–64; ÁLVARO GUERRA, *Fagundes Varela*. São Paulo, 1923; OTONIEL MOTA, “Fagundes Varela”, in *Revista da língua portuguesa*, setembro de 1923, nº 25, pp. 91–109; ALBERTO FARIA, “Fagundes Varela”, in RABL, março de 1925, nº 41, pp. 249–294; CÂNDIDO MOTA FILHO, *Introdução ao estudo do pensamento nacional. O romantismo*. Rio de Janeiro, 1926, pp. 177–182; JORGE DE LIMA, “Fagundes Varela”, in *Revista do Brasil*, outubro de 1838, 3ª fase, nº 1–4, pp. 358–373; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, in *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, 1945, pp. 13–26; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 81–87; WALTENSIR DUTRA, “Fagundes Varela”, in COUTINHO, vol. II, pp. 177–186 e passim; EDGAR CAVALHEIRO, *Fagundes Varela*. São Paulo, 1956; CANDIDO, *Formação*, vol. II.

ABREU, CASIMIRO DE (Casimiro José Marques de Abreu: Barra de São João ou Vila de Capivari, RJ, 4 de janeiro de 1839 – Nova Friburgo, RJ, 18 de outubro de 1860).

Textos: *Camões e o Jau*, teatro, apresentado em Lisboa, no Teatro D. Fernando, em 1856; *Carolina*, romance seriado publicado em *O Progresso*, Lisboa, nº 351–352; “Camila, memórias de uma viagem”, em *A Ilustração luso-brasileira*. Lisboa, 1856, vol. I; “A virgem loura, páginas do coração”, in *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, vol. XIV, nº 334; *As primaveras, poesia*. Rio de Janeiro, 1859. Das *Obras de Casimiro de Abreu*, Sousa da Silveira, ed. crítica (Rio de Janeiro, 1955, 2ª ed.) e ed. antológica (*Nossos clássicos*, nº 23. Rio de Janeiro, 1958).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos*. Rio de Janeiro, 1901, série II, pp. 47–59; MÁRIO DE ANDRADE, *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, 1933, passim; CARLOS MAUL, *Casimiro de Abreu, poeta do amor*. Rio de Janeiro, 1939; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, 1945, pp. 27–35; NILO BRUZZI, *Casimiro de Abreu*. Rio de Janeiro, 1949; ARNALDO NUNES, “A poética de Casimiro de Abreu, métrica, colorido, sonoridade, emoção”, in *Revista da Academia Fluminense de Letras*, outubro de 1950, vol. III, pp. 173–180; WALTENSIR DUTRA, “Casimiro de Abreu”, in COUTINHO, vol. I; CANDIDO, *Formação*, vol. II; OLIVEIRA RIBEIRO NETO, “A sinceridade de Casimiro de Abreu”, em seu *Cinco capítulos das letras brasileiras*. São Paulo, 1962; ROGÉRIO G. SOUSA, *Casimiro de Abreu e outros ensaios*, 1962; CASSIANO NUNES, “Casimiro de Abreu ou a sinceridade de um mistificador”, em *A experiência brasileira*. São Paulo, 1964, pp. 65–75; MAGALHÃES JR., *Poesia e vida de Casimiro de Abreu*, 1965; JEAN-MICHEL MASSA, “Casimiro de Abreu, un poète engagé?”, em *Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg*, maio–junho de 1967, nº 8–9, pp. 658–60; E. RODRIGUES LUTTERBACH, *Reminiscências de Casimiro Abreu*, 1974.

BONIFÁCIO, JOSÉ (o Moço) (José Bonifácio de Andrada e Silva: Bordéus, França, 8 de novembro de 1827 – São Paulo, 26 de outubro de 1886).

Textos: *Rosas e goivos*. São Paulo, 1848; *O barão e o seu cavalo*, 1886; *Memória histórica da faculdade de direito de São Paulo*. São Paulo, 1859; *Discursos parlamentares*. Rio de Janeiro, 1880. Edições: Alfredo Bosi e Nilo Scalzo (eds.), *José Bonifácio, o Moço-Poesia*. São Paulo, 1962.

Estudos: MEDEIROS E ALBUQUERQUE, *José Bonifácio, o Moço*, 1928; ALFREDO BOSI e NILO SCALZO, estudo crítico e biobibliográfico na ed. cit.

BARRETO, TOBIAS (Tobias Barreto de Menezes: Campos, SE, 7 de junho de 1839 – Recife, PE, 26 de junho de 1889).

Textos: *Estudos alemães*. Escada, 1880–1881; reed., Sílvio Romero (ed.), 1892; *Questões vigentes*, 1888; Sílvio Romero (ed.), *Dias e noites*. Rio de Janeiro, 1893 (poesias). Edições: Manuel dos Passos Oliveira (ed.), *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1926, 5 vols. (I. *Estudos alemães*; II. *Filosofia e crítica*; III. *Questões vigentes*; IV. *Discursos*; V. *Vários escritos*; Rio de Janeiro, 1951).

Estudos: ROMERO, *História*, 1888 (na 3ª ed., Rio de Janeiro, 1943, vol. IV, pp. 144–242); VERÍSSIMO, *História*; HERMES LIMA, *Tobias Barreto. A época e o homem*. São Paulo, 1939; LUÍS PINTO FERREIRA, *Tobias Barreto e a nova escola de Recife*. Rio de Janeiro, 1958; NELSON WERNECK SODRÉ, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1969, pp. 358–380.

LUÍS, PEDRO (Pedro Luís Pereira de Sousa: Cabo Frio, RJ, 13 de dezembro de 1839 – Bananal, SP, 16 de julho de 1884).

Textos: *Os voluntários da morte*. Rio de Janeiro, 1864; *Terribilis Dea*. Rio de Janeiro, 1868 (sobre a Guerra do Paraguai); *À pátria — Homenagem póstuma a um de seus mais dignos filhos*. Bahia, 1884 (reed. com o subtítulo *Poesias*. São Paulo, 1897); *Dispersos*. Rio de Janeiro, 1934.

Estudos: Documentos e texto de uma conferência de Cassiano Ricardo (14 de fevereiro de 1939) in *LeA*, nº 8; MÁRIO NEME, “Pedro Luís (notas para uma biografia)”, in *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, 1940, t. LXIII.

ALVES, CASTRO (Antônio Frederico de Castro Alves: Fazenda Cabaceiras, Curralinho, hoje Castro Alves, BA, 14 de março de 1847 – Salvador, BA, 6 de julho de 1871).

Textos: *Gonzaga ou A revolução de Minas*, drama, representado em Salvador no ano de 1867. Ed. póstuma: Rio de Janeiro, 1875; *Espumas flutuantes*. Salvador, 1870 (poesia); *Hinos do Equador*, ed. póstuma em Afrânio Peixoto (ed.), *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1921; *A cachoeira de Paulo Afonso, poema narrativo*. Salvador, 1876; *Os escravos*. Rio de Janeiro, 1883; *Últimas estrofes*. Salvador, 1895. Edições: Eugênio Gomes (ed.), *Obra completa*, com cronologia, notas, estudo crítico e fixação do texto. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. (Poesia: *Espumas flutuantes*; *Os escravos*; *A cachoeira de Paulo Afonso*; *Poesias coligidas*; *Originais, traduções, fragmentos*; *Poesia religiosa*; *Poesia colegial*. Prosa: *Gonzaga ou A revolução de Minas*; *Fragmentos*; *Correspondência*); ed. antológica, Eugênio Gomes (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 44. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: Bibliografia: AFRÂNIO PEIXOTO, *Castro Alves. Ensaio bibliográfico*. Rio de Janeiro 1931. Documentos biográficos e iconográficos, bibliografia, etc., na *Exposição Castro Alves*, INL, 1938. Biografia: PEDRO CALMON, *A vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro, 1956. Crítica: Há uma colocação perfeita de todos os problemas na introdução de Eugênio Gomes, 1960. MACHADO DE ASSIS, “Resposta a José de Alencar”, in *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1959, vol. III. SÍLVIO ROMERO, “A poesia das *Espumas flutuantes*”, in *O Americano*. Recife, 27 de novembro de 1870 e

11 de dezembro de 1870; além dos capítulos da *História*, 1888; e em outras obras de síntese: JOSÉ VERÍSSIMO, *Castro Alves e o poema dos escravos*. Pará, 1889, vol. I; EUCLIDES DA CUNHA, *Castro Alves e o seu tempo*. Rio de Janeiro, 1907 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1917); AFRÂNIO PEIXOTO, prefácio às *Obras completas*, op. cit., 1921, e diversos artigos; ALMIR DE ANDRADE, “Castro Alves: Sentido atual da sua poesia”, in *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; JORGE AMADO, A.B.C. de *Castro Alves*. Rio de Janeiro, 1943; MÁRIO DE ANDRADE, “Castro Alves”, in *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; ROGER BASTIDE, “Poetas do Brasil”, in *LeA*, 9 de março de 1947; “Comemorando em todo o Brasil o centenário de Castro Alves”, in *Arquivos*. Rio de Janeiro, março-abril de 1947, nº 2; CÂNDIDO JUCÁ FILHO, “A estrutura sonora do verso em Castro Alves”, in *Cadernos*. Rio de Janeiro, 1949, nº 19; JAMIL ALMANSUR HADDAD, *Revisão de Castro Alves*. São Paulo, 1953, 3 vols. (estudo fundamental); FAUSTO CUNHA, “Castro Alves”, in COUTINHO, vol. II; Id., “A linguagem de *Espumas flutuantes*”, in *Castro Alves, poesias completas*. São Paulo, 1959; MANUEL CAVALCANTI PROENÇA, “O cantador Castro Alves”, em seu *Agosto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1959, pp. 3–36; CANDIDO, *Formação*, vol. II; ANDRÉS DA SILVA e HUGO EMÍLIO PEDEMONTE, “Sobre un volcán llamado Castro Alves”, in *RCB*, dezembro de 1967, t. VI, nº 23, pp. 326–338; FAUSTO CUNHA, *O romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1971; ANTÔNIO PÁDUA, *Aspectos estilísticos da poesia de Castro Alves*, 1972; DOMINGOS C. DA SILVA, *A presença do condor*, 1974; JOHN M. TOLMAN, *Castro Alves. poeta amoroso*, 1975; ELIANE ZAGURY, *Castro Alves de todos nós*, 1976; RAMIRO F. BARCELOS, *Castro Alves*, 1978; GILBERTO GUIMARÃES, *Castro Alves nas ruas*, 1979; TÁCITO PACE, *Biografia onomástica de Castro Alves*, 1980.

TEATRO

Sobre o teatro no Brasil entre a primeira iniciação jesuíta e o despertar oitocentista, conferir os capítulos específicos das histórias do teatro indicados na “Bibliografia geral” (especialmente a síntese de SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962; e, na Itália, RUGGERO JACOBBI, *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961, e MARIO CACCIAGLIA, *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma, 1980).

AUTORES INDIVIDUAIS

No que concerne aos autores não unicamente dramáticos, consultem-se as fichas respectivas.

CAETANO, JOÃO (João Caetano dos Santos: Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1808 – 24 de agosto de 1863).

Textos: *Lições dramáticas*, cf. a 2ª ed., Rio de Janeiro, 1956.

Estudos: MELO MORAIS FILHO, *João Caetano, estudo de individualidade*. Rio de Janeiro, 1903; J. GALANTE DE SOUSA, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1960; DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, *João Caetano*. São Paulo, 1971 (fundamental); Id., *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo, 1984.

PENA, MARTINS (Luís Carlos Martins Pena, 5 de novembro de 1815 – Lisboa, 7 de dezembro de 1848).

Textos: Comédias: *O juiz de paz da roça*, ato único, 1833; representado em 1838, editado no Rio de Janeiro, 1842; *Um sertanejo na corte*, ato único, entre 1833 e 1837; *A família e a festa da roça*, ato único, 1837 (repr. 1840, ed. Rio de Janeiro, 1842); *Os dous. ou O inglês maquinista*, ato único, 1842 (repr. 1845, ed. Rio de Janeiro, 1871); *O Judas em Sábado de Aleluia*, ato único, 1844 (repr. 1845, ed. Rio de Janeiro, 1846); *Os três médicos*, ato único, 1844 (repr. 1845); *O namorado. ou A noite de S. João*, ato único, 1844 (repr. 1845); *O noviço*, 3 atos, 1845 (repr. 1845, ed. Rio de Janeiro, 1853); *O cigano*, ato único, 1845 (repr. 1845); *O caixeiro da taverna*, ato único, 1845 (repr. 1845, ed. Rio de Janeiro, 1847); *Bolyngbrock e Cia., ou As casadas solteiras*, 3 atos, 1845 (repr. 1845); *Os meirinhos*, ato único, 1845 (repr. 1847); *Quem casa, quer casa*, ato único, 1845 (repr. 1845, ed. Rio de Janeiro, 1847); *Os ciúmes de um pedestre. ou O terrível capitão do mato*, ato único, 1845 (repr. 1846); *As desgraças de uma criança*, ato único, 1845 (repr. 1846); *O usurário*, incompleta, 3 atos, 1846; *O jogo de prendas*, incompleta, ato único; Uma comédia sem título, ato único, 1847. Perdidas: *Um segredo de Estado*, ato único, 1846; *A barriga de meu tio*, 3 atos, 1846. Drama: *Remando, ou O cinto acusador*, 3 atos, antes de 1837; *D. João de Lira, ou O repto*, 5 atos, 1838; *D. Leonor Teles*, 5 atos, 1839; *Itaminda. ou O guerreiro de Tupã*, 3 atos, 1839; *Vitiza, ou O Nero de Espanha*, 5 atos e um prólogo, 1840–1841 (repr. 1841); Um drama sem título, incompleto, 2 atos, 1847. Edições: *Teatro de Martins Pena*, Darcy Damasceno (ed.), 2 vols. (I. *Comédias*; II. *Dramas*). Rio de Janeiro, 1956 (em colaboração com Maria Filgueiras).

Estudos: LUÍS FRANCISCO DA VEIGA, “Carlos Martins Pena, o criador da comédia nacional”, in RIHGB, 1877, t. XL, pp. 375–407; SÍLVIO ROMERO, *Vida e obra de Martins Pena*. Porto, 1901; LAFAYETTE SILVA, “Martins Pena, o comediógrafo dos nossos costumes”, in *Anais do III Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro, 1942, t. VII, pp. 255–269; GUILHERME DE FIGUEIREDO, “Introdução a Martins Pena”, in *Dyonisos*. Rio de Janeiro, outubro de 1949, vol. I, nº 1, pp. 73–86; DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, in COUTINHO, vol. VI; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 40–58; Um número de *Dyonisos*, fevereiro de 1966, vol. X, nº 13, inteiramente dedicado a Martins Pena; ANTÔNIO SOARES AMORA, “Martins Pena”, in *O romantismo*. São Paulo, 1967, pp. 309–330; GALANTE DE SOUSA, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 196–205; DARCY DAMASCENO, “O teatro fantasma de Martins Pena”, in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1969; VILMA AREAS, *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo, 1987.

HISTÓRIA DO COSTUME TEATRAL E TEATRO DE PROVÍNCIA

Bibliografia em geral: JOSÉ TEIXEIRA NEVES, “Teatro de província. As representações teatrais no Arraial do Tijuco: o teatro de Santa Isabel na Vila e na cidade de Diamantina; outros palcos da comuna”, in *RdL*, março de 1958, nº 9, pp. 133–154.

AUTORES INDIVIDUAIS

SOUSÂNDRADE (Joaquim de Sousa Andrade: Guimarães, MA, 9 de julho de 1833 – São Luís, MA, 21 de abril de 1902).

Textos: *Harpas selvagens*, Rio de Janeiro, 1857; *A casca da caneleira (steeple-chase)*, romance por uma boa dúzia de esperanças. São Luís, 1866 (em colaboração com o pseudônimo de Conrado Roteski); *Guesa errante*. São Luís, ca. 1866 (poema americano); *Impressos*. São Luís, 1868, vol. I (compreende os cantos I e II de *Guesa errante*); *Obras poéticas*. Nova York, 1874, vol. I (contém: *Memorabilia*, datada em Nova York, 1872; *Guesa errante*, 4 primeiros cantos; *Eólias; Harpas selvagens*); *Guesa errante*. Nova York, s.d. (*Memorabilia*; correções aos cantos V e VI com data em Nova York, 1876); *Cantos* V, VI (fragmentos) e VII; *Guesa errante*. Nova York, s.d. (*Memorabilia*, datada em Nova York, 1877; correções aos cantos V, VII e VIII; canto VIII); *O Guesa*. Londres, s.d. (interrompidos os cantos VII, XII e XIII); *Novo Éden. Poemeto da adolescência (1888–1889)*. Maranhão, 1893; *Harpas d'Ouro*, ms. de um poemeto dedicado a Joaquim Nabuco, encontrado em São Luís por Luís Costa Lima, ed. por Jomar Morais. São Luís, 1969; *Liras perdidas*, ms. inédito da Biblioteca Pública de São Luís, achado por Alexandre Eulálio, e agora em *Inéditos*, São Luís, 1970, ed. crítica, com introdução e notas de Frederick William e Jomar Morais. AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Re/Visão de Sousândrade*. São Paulo, 1964 (trechos com o título *O inferno de Wall Street*); Id., *Sousândrade: Poesias*. Rio de Janeiro, 1966 (coleção *Nossos clássicos*, da Agir).

Estudos: A redescoberta de Sousândrade e sua valorização devem-se em grande parte ao grupo poético-crítico dos “concretos” de São Paulo. Entre as críticas precedentes, vejam-se: CAMILO CASTELO BRANCO, *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*, 1879, pp. 139–144; ROMERO, *História*, 1888, vol. II, pp. 1161–1165; FAUSTO CUNHA, “Sousândrade”, in COUTINHO, vol. II, pp. 213–216; EDGAR CAVALHEIRO, “O antropófago do romantismo”, in SLESP, 10 de novembro de 1957; CANDIDO, *Formação*, 1959, vol. II, pp. 207–208; AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Montagem: Sousândrade*, página “Invenção”, in *Correio Paulistano*. São Paulo, 18 de dezembro de 1960; nº 1 e 15 (29 de janeiro de 1961); nº 12 (26 de fevereiro de 1961); LUÍS COSTA LIMA, “O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade”, in *Revista de cultura da Universidade de Recife*, outubro–dezembro de 1962, vol. II, pp. 75–87; AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Re/ Visão de Sousândrade*. São Paulo, 1964, textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia (o ensaio de abertura também, em *RdL*, março de 1964, nº 25, pp. 9–75); PIERRE FURTER, “Pois os mortos retornam sempre”, in SLESP, 27 de fevereiro de 1965 e 6 de março de 1965; LUÍS COSTA LIMA, “A questão Sousândrade”, in SLESP, 6 de março de 1965 e 13 de março de 1965; ANGEL CRESPO e PILAR GÓMEZ BEDATE, “Notícia de Sousândrade”, in RCB, pp. 105–115; [Alexandre Eulálio], “Sousândrade, poeta maldito do romantismo”, in *O Globo*, 20 de julho de 1965; AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Sousândrade*. Rio de Janeiro, 1966; HAROLDO DE CAMPOS, “Sousândrade: formas em morfose”, in SLESP, 10 de janeiro de 1970; WILLIAM G. FREDERICK, *Sousândrade: vida e obra*, 1976; MONT’ALVERNE FROTA, *Sousândrade: o último périplo*, 1977; M. F. ÂNGELA MENDES, *O Guesa: o universo possível de Sousândrade*, 1977 (texto); LUIZA LOBO, *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade*, 1979 (texto); Id., *Épica e modernidade em Sousândrade*, 1986.

CAPÍTULO VII: O SÉCULO XIX:

SOCIALIDADE E REALISMO

*O sentimento de ser a última nação de escravos humilhava a nossa
altivez e emulação de país novo.*
— Joaquim Nabuco, 1895.

1. A tomada de consciência realista

Se a primeira metade do século XIX representou, para o Brasil, o momento da consciência nacional, da autonomia cultural e política, os anos 1860 marcam o advento, para a parte mais esclarecida da inteligência local, de uma nova problemática social e socialista que permeia toda atividade política e cultural e também dá um direcionamento para toda nova criação literária.

O terreno fora naturalmente preparado pelos grandes românticos: por um romancista como o José de Alencar de *Lucíola* e *Mãe*, por poetas malditos como Varela, oradores como Pedro Luís ou condoreiros como Tobias Barreto e Castro Alves. (Sousândrade não é profeta em sua pátria.) O fato é que o público ao qual se dirige o intelectual, seja poeta, romancista, orador ou historiador, mudou. Também aqui uma burguesia industrial e comercial substituiu a aristocracia metropolitana do açúcar e do café. A época do “materialismo” é ideologicamente marcada pelo evolucionismo darwinista, pelo liberalismo humanitário e pelo antiespiritualismo positivista. Também no Rio de Janeiro e em São Paulo, Comte convive com Spencer e Taine, com Zola e com Lombroso.

Na literatura, essa “realidade” que o romantismo idealista sublimara em paradigmas é gradualmente reincorporada em construções poéticas individuais. Enquanto rejeitam o herói, essas obras demoram-

se em retratar, de maneira esboçada, as cenas do cotidiano. Nesse contexto, bem e mal, belo e feio, em vez de se contraporem estilizados, misturam-se, ou melhor, revelam-se em sua convivência magmática. Busca-se a verdade expressiva, a pintura fiel de situações, personagens concretos e a objetividade da descrição, recusando-se a impor o selo do próprio julgamento do autor. Enfatiza-se o ambiente, a raça, o momento e o “contexto”. Aos modelos do passado, favorecidos pelos românticos, prefere-se os fatos e as pessoas da vida contemporânea, inquiridas em cada detalhe. A meticulosidade da descrição constantemente abranda o ritmo narrativo, rejeitando, até mesmo no nível da expressão, a síntese poética. Em vez disso, busca-se refúgio na escolha analítica de palavras quotidianas, simples e naturais. Quando o realismo, como programa estético, se impregna de experimentalismo científico e sociofilosófico, ou seja, quando mesmo no Brasil os modelos de Stendhal, Flaubert e Balzac são substituídos pelo exemplo de Zola, quando o conceito de hereditariedade dominante, da fisiologia, substitui o de escolha heroica, quando o romance experimental à la Goncourt se estabelece no Rio de Janeiro e em São Paulo, possamos talvez também aqui falar de naturalismo. E podemos falar, com a intenção de definir dentro das coordenadas da literatura brasileira um período histórico preciso, aquele que transcorre entre 1870 e o início do novo século, e não uma tendência e uma corrente estilística que pudessem ser captadas ao longo desse período da literatura nacional.

O modelo vem sempre da França, assim como as ideias nacionalistas, autonomistas, abolicionistas e republicanas, chegadas aqui através de livros que a autoridade local considerava sediciosos, “proibidos”. Mas o mosaico do pensamento brasileiro desse século, que trará à tona três grandes ideias, a antiescravista, a anticlerical e a republicana, tem aqui e ali também ladrilhos ingleses ou metropolitanos.

O grande romancista português Eça de Queirós é um modelo como Flaubert ou Zola. E embora também para ele o estímulo à criação artística venha da França, a riqueza de elementos nacionais (temáticos, mas, sobretudo, linguísticos) que ele incorpora na sua obra canalizará, para o espaço cultural brasileiro, materiais portugueses destinados a

uma nova e curiosa recuperação da “ancestralidade”. No Brasil, Madame Bovary assume a roupagem das vestes resignadas e modestas de uma lusitaníssima Luísa (a protagonista de *Primo Basílio* de Eça de Queirós), a saudade substitui o *spleen*, e o sabor entre o cândido e o adocicado da província portuguesa invade, como uma mercadoria devolvida, a distante, e agora autônoma, província brasileira. Isso ocorre junto com os ecos de polêmicas metropolitanas, como a desencadeada em Coimbra em 1865, em nome do Bom Senso e do Bom Gosto, por homens como Antero de Quental, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga.

2. A revolução vem do Norte

Os centros irradiadores dessa nova visão de mundo e da realidade local são agora as universidades: as Faculdades de Direito de Recife e São Paulo que não só incubaram para uso próprio a lição nacionalista e antiescravagista do último romântismo, mas também começaram a receber, via Portugal, ou mesmo via França e Alemanha, a nova lição socioliterária do realismo europeu.

A verdadeira revolução, no entanto, desta vez vem do Nordeste. Originária do Ceará, onde se formou a chamada “Academia Francesa do Ceará”, que entre 1872 e 1875 reunira, em torno de personagens como Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, e sob o estandarte de Taine, Comte e Spencer, as aspirações filosófico-intelectuais da juventude de Fortaleza. Simultaneamente, a revolução tem suas raízes também no Recife, onde Tobias Barreto, passado da poesia e do condoreirismo — que o contrapôs na juventude a Castro Alves — à prosa científico-filosófica e à oratória de tribuna, se torna figura central. Ao redor dele, que cultiva e introduz na cultura brasileira o mito da filosofia alemã, em nome da qual ataca os espiritualistas locais (*Ensaio e estudos de filosofia e crítica*: Recife, 1875; *Estudos alemães*: Escada, 1881, etc.), reúne-se, de fato, a escola que Sílvio Romero chamará de “escola do Recife”. Após a primeira fase (1867–70),

marcada pela influência de Victor Hugo e pelo condoreirismo, o afastamento e a meditação sobre a realidade nacional levam a assimilar a nova estética de que a geração do materialismo é portadora. Mesmo no Recife o evolucionismo darwinista torna-se religião; o liberalismo, profissão de fé;

o livre-pensamento, sinal de autonomia intelectual.

Há quem, como Franklin Távora (1842–1888), ainda cultive, sob a bandeira separatista de uma literatura do Norte, radicalmente separada da do Sul por razões ambientais e sociológicas, o mito regionalista, mas também romântico, de uma ancestralidade e “autenticidade” nacionais, cujas raízes se afincariam justamente naquele Nordeste povoado por beatos e bandidos, sobre o qual em todo tempo se fixará o interesse de sociólogos, folcloristas e escritores. Considerado o precursor da “literatura do Nordeste”, autor de um romance indianista (*Os índios de Jaguaribe*: Recife, 1862) e de outros romances de tema mais propriamente regionalista (*A casa de palha*, 1866; *Um casamento no arrabalde*, 1869; *O Cabeleira*, 1876; *O matuto*, 1878; *Lourenço*, 1881, etc.), além de textos teatrais fracos e cartas críticas de diluído tom jornalístico, Franklin Távora, ao estabelecer como programa literário o desejo de contar “histórias contemporâneas em estilo caseiro”, permanece talvez na literatura brasileira por seu gosto pela ladainha folclórica, pela cadência popular que ainda proporciona (tanto ao cinema quanto à ficção, às artes plásticas e à poesia) um nível estilístico entre o mágico e o grotesco a cada descrição-interpretação do fenômeno nordestino. Mas, escritor de clara formação romântica (pernambucana, ou melhor, recifense, apesar de seu nascimento no Ceará), ele se limita pela propensão ao retrato integral do bandido e pelo estilo de romance apêndice sem qualquer aprofundamento psicológico, num universo poético distante do de muitos de seus contemporâneos. E não importa que, em vez de literatura, estes se dedicassem antes à historiografia, à política e à oratória.

3. Historiadores e políticos, críticos e oradores

A causa abolicionista, que se tornou tema literário com Luís Gama, Pedro Luís e Castro Alves, e ao mesmo tempo a causa social, se não ainda socialista, que também no Brasil inflama a alma de poetas e poetisas (e basta lembrar a Narcisa Amália, 1852–1924, das *Nebulosas*: Rio de Janeiro, 1872), haviam encontrado um público que se estendia para além dos círculos literários mais restritos, alcançando públicos mais amplos do que os de escritores ou apreciadores de poesia.

Em meados do século XIX, como na época da Independência, a historiografia, a crítica, a literatura política e a oratória haviam novamente tomado a frente. Joaquim Nabuco (1849–1910) também vinha do Recife: de uma grande família de proprietários de terra e homens públicos, na qual fora elevado (com estudos de direito em São Paulo e Recife, a tradicional viagem à Europa, em 1877, e o início da carreira diplomática) à vida pública e à prática política. Nabuco foi em sua época um monarquista liberal. E foi um impecável diplomata: os italianos recordam o caso da definição de fronteiras entre o Brasil e a Guiana Inglesa, da qual, em 1901, justamente por iniciativa de Nabuco, o rei da Itália foi o árbitro. Mas, acima de tudo, foi um orador fascinante (as crônicas ainda hoje registram o impacto que sua eloquência prestigiosa e altamente elaborada tinha sobre as multidões), o tribuno do abolicionismo: uma causa para a qual foi empurrado, de um lado, pela educação católico-romântica temperada pela cultura racionalista europeia (Renan!) e, de outro, pela vocação nativista corrigida pela consciência cosmopolita. E aqui os modelos eram não apenas a França renaniana, mas a Inglaterra liberal e os Estados Unidos humanitário e antiescravagista. Impossível e absurdo separar o Nabuco político do letrado, mesmo que este último tenha sido criado ao lado daquele, autor de escritos políticos e historiográficos, oásis poéticos em que a “verdade” perseguida pelo homem público, em sua contextualidade e analiticidade histórica, era (também através dos grandes modelos de ancestralidade literária

portuguesa, Camões sobretudo) buscada em sua essência absoluta. Ao Nabuco historiador devemos os volumes de *Um estadista do império* (Rio de Janeiro, 1899); nas premissas, afetuosa biografia do grande pai, o senador Nabuco de Araújo; na realização, um grandioso afresco do Brasil de Dom Pedro II. Mas também lhe devemos a obra autobiográfica *Minha formação* (Rio de Janeiro, 1895, primeiro saindo no monárquico *Comércio de São Paulo* de Eduardo Prado; depois em volume, Rio de Janeiro, 1900): um dos documentos mais interessantes e para nós um dos instrumentos mais reveladores da compósita, tolerante e humanista espiritualidade brasileira. Nabuco narra a si mesmo em um simples estilo “francês”. Mas também nos coloca diante da imagem viva daquela iluminada *intelligentsia* brasileira que em 1888 (tarde em comparação com o resto do mundo, mas cedo se considerarmos as hesitações locais) levará à abolição da escravidão. Desse processo se fará promotor o próprio soberano, aquele letradíssimo Dom Pedro II que, pacificamente afastado de um trono do qual ele, racionalmente, ajudara a tirar as pernas, em breve revelará à Europa (Paris, mas também Roma e Milão), que, ignorante da América Latina, fantasiava apenas paisagens de café e bananeiras, o rosto de um imaginado e muito civilizado humanismo transatlântico.

Nabuco era tudo menos um revolucionário. Por isso é ainda mais impressionante e profético para nós ver o retrato, na autobiografia, de uma cúria romana (a cúria de Leão XIII, mas também do Cardeal Rampolla) que, por um lado, apoia, pela boca do pontífice, a causa cristãmente irrepreensível da emancipação, defendida portanto por aquela parte do clero que sempre representou, no seio da Igreja Católica, o elemento renovador e modernista, se não francamente revolucionário; e que, por outro lado, atrasa burocraticamente a divulgação da encíclica antiescravista até “depois” de sua abolição. De modo que mesmo a partir dessas páginas do catolicíssimo Joaquim Nabuco, a Igreja Católica, em vez de se apresentar à história como provocado ra de reformas, se sobressai em seu aspecto burocrático e notarial de sancionadora de fatos já ultrapassados.

A causa abolicionista, aliás, reunira naqueles anos, em torno de um mesmo ideal humanitário, diferentes vocações sociológicas e literárias.

Abolicionista como Nabuco, mas de forma mais gradual e reformista, foi também Tavares Bastos (1839–1875), homem político de formação liberal e, mais do que Nabuco (que extraiu seus modelos humanos e poéticos sobretudo da França), respeitador do exemplo anglo-saxão mesmo em sua reencarnação transoceânica americana. A Tavares Bastos, defensor de um Brasil administrativo descentralizado, reservatório agrícola do mundo, se deve aquele lúcido relatório sobre a bacia amazônica (*O vale do Amazonas*, 1866) que prepararia tanta literatura “realista” sobre o fabuloso Inferno Verde do novo continente. Mas também lhe devemos essa abertura ao futuro republicano e democrático de um país que, naqueles mesmos anos, brilhantes homens de letras e historiadores refinados, mas politicamente fechados, sonhavam apenas numa chave monárquico-católica.

Exemplar nesse sentido é a história político-literária de Eduardo Prado (1860– 1901), que, no momento da queda do império, tornou-se defensor de uma “democracia coroada” estável e progressista, proposta, em seu cauteloso reformismo liberal, como a mais “original contribuição da experiência política brasileira para a história das Américas”. O personagem Eduardo Prado (um rico *dandy* mundanamente disponível, *globe-trotter* do ideal monárquico, desmistificador esnobe do inevitável pompierismo das novas levas positivistas que abarrotam os quadros da jovem república), pertence às crônicas: sobre ele outro dândi, porém escritor de bem maior robustez, o português Eça de Queirós, modelará o Jacinto do seu *A cidade e as serras*.

Mas mesmo o escritor Eduardo Prado não pode ser separado do homem público: porque será justamente uma crise política (o advento da república) e, no plano pessoal, uma tomada de consciência existencial (com a utopia monárquica proposta como corretiva da intemperança de uma ditadura militar) que farão de um ocasional *chroniqueur* de viagem o sarcástico, feroz panfletista dos *Fastos da ditadura militar no Brasil* (1890) e, logo após, o desmistificante acusador de *A ilusão americana* (São Paulo, 1893). Uma acusação muito violenta e, de certa forma, lúcida contra os Estados Unidos da América, apontados como paladinos da democracia e revisitados em

sua dimensão imperialista e predatória, não à toa este livro, enviesado como era à direita conservadora, será paradoxalmente revivido nos anos 60 do século xx pela esquerda do país. Eduardo Prado amava o paradoxo. Capistrano de Abreu relata que, ao retornar à pátria após a Proclamação da República, e questionado sobre sua confiança em uma restauração monárquica, respondeu:

Sem dúvida e por dois motivos: nos tempos modernos nunca uma monarquia foi definitivamente abolida logo da primeira vez; além disso, a ditadura [republicana] promulgou por atacado todas as reformas que a monarquia iria lentamente realizando no decorrer dos anos; que resta hoje ao inquieto povo brasileiro para fazer? A separação ou a monarquia. Estou certo não hesitará!

No entanto, não se deve subestimar que esse dândi distraído tenha se centrado, sozinho entre seus contemporâneos, nos dois males endêmicos da América Latina: a ditadura militar e o imperialismo americano, tão intimamente ligados entre si. Foi essa intuição de historiador não realizado que despertou a admiração de um personagem de origem e temperamento tão diferentes como o rústico e antissocial Capistrano.

Capistrano de Abreu (1853–1927), com Varnhagen, o maior historiador do Brasil, ironizou o admirado amigo: porque Capistrano, o iniciador da nova historiografia brasileira, era de um tipo completamente diferente. Formado na escola de um positivismo francês temperado com o empirismo inglês (Stuart Mill e Spencer), esse grande cearense, diligente e minucioso na investigação documental, sereno na apreciação crítica, mas também capaz de intuições e sínteses brilhantes, prometera a si mesmo escrever uma história do Brasil após “uma leitura febricitante de Taine, Buckle e da viagem de Agassiz”. Seu rigor científico e a sua inesgotável curiosidade intelectual, voltados para a compreensão dos fatos históricos em sua multiplicidade econômica, social, moral e política; a sua busca contínua por “chaves-explicativas” dos fenômenos; a tensão constante entre síntese e análise nunca lhe permitiram escrever uma daquelas histórias gerais que todos esperavam dele. Restam-nos seus admiráveis ensaios linguísticos e literários (Capistrano foi um crítico literário ocasional, mas de alto nível: entre outras coisas, devemos-lhe o nome de “escola condoreira”), históricos e etnológicos (*O descobrimento do*

Brasil e o seu desenvolvimento no século XVI, 1883; o fundamental *Capítulos da história colonial*, 1907; *A língua dos caxinauás*, 1914, etc.), base documental e interpretativa imprescindível para quem deseja estudar e compreender em sua complexidade o múltiplo mundo brasileiro.

Como apontou Hélio Viana, nele, pela primeira vez na historiografia brasileira, a geografia, a etnologia, a história sociológica e etnológica encontraram um intérprete capaz de estabelecer suas íntimas conexões. Sua história, que se estende muito além da estreita visão político-administrativa, militar e diplomática muitas vezes típica do gênero, é precursora da moderna geopolítica. Com seu estilo telegráfico de “poucas palavras e muita verdade”, fala do Brasil em capítulos dedicados à caça ao índio, aos ciclos do “couro” e do sertão, à conquista da Amazônia, às missões religiosas e às estradas coloniais. E isso ele faz numa prosa em que “se casam bonomia e simplicidade e uma leve ironia, e a língua, sem apuros de forma, tem uns laivos arcaicos e umas audácias modernistas” (José Veríssimo).

4. A pedra de toque do realismo: o romance

O primeiro surto de prosa narrativa tinha sido, como vimos, o de Manuel Antônio de Almeida: um precursor que, em meados do século, propusera a um público anestesiado pelos romances de Alencar a alternativa irônica e bem-humorada de seu *Sargento de milícias*.

Também isolada do restante é a obra do Visconde de Taunay (1843–1899), a qual de muitas maneiras (uma sua ingenuidade de fundo, uma capacidade de descrever sem julgar) pode ser comparada à experiência poética de *Sargento de milícias*. Taunay, de ascendência francesa, mas já brasileiro de nascimento, trazia para a literatura a experiência de sua cultura europeia e com ela um certo espírito lógico cartesiano fortalecido pelos estudos científicos de física, matemática, mineralogia e botânica, e por uma propensão à análise que contribuirá para

preencher sua prosa de ficção de notas explicativas meticulosas e quase pedantes. Mas ele também trará a maravilha afetuosa e participativa de um nativo em relação a uma natureza tropical vista pelos olhos de um artista (e Taunay foi também um pintor de valor).

Seu primeiro romance, *A mocidade de Trajano* (Rio de Janeiro, 1871), divulgado sob o pseudônimo de Sílvio Dinarte, é publicado simultaneamente a um livro de memórias, entre o histórico e o jornalístico, no qual o político e o militar Taunay comentam, em francês, *La retraite de Laguna*, episódio da Guerra do Paraguai do qual ele havia sido um dos participantes. Mas a fama, entre contemporâneos e a posteridade, advém unicamente de um romance: *Inocência*, que, logo após sua publicação (Rio de Janeiro, 1872) e depois sua reelaboração (1884), conhece um sucesso sem precedentes no país e no exterior, onde é traduzido e apreciado (mesmo em capítulos na França, Alemanha, Itália, Bélgica, Dinamarca, Suécia, Polônia e Japão) como exemplo típico de uma nova literatura “americana” capaz de combinar um romantismo de base, modelador de tipos humanos, como o da protagonista Inocência, e um realismo colorista, fixador de cenas e figurinos daquele sertão que Bernardo Guimarães introduzira como tema da nova literatura nacional. O naturalista que convive com o romancista no personagem histórico Taunay o torna particularmente apto a elucidar, a partir da realidade sobre a qual modela sua matéria, o diálogo elementar, bem como a imagem colorida de uma paisagem agreste tomada em seu indolente e cotidiano devir. Os dois grandes símbolos que são o eixo moral de todo o romance (a austeridade patriarcal encarnada pelo pai de Inocência e a candura virginal representada pela protagonista) têm como contraponto, entre o irônico e o divertido, a lição do naturalista alemão caçador de borboletas dentro do Brasil. E quem sabe se Guimarães Rosa não se lembrou desse precedente narrativo quando inventou, muitos anos depois, sua fábula simbólico-naturalista do *Recado do morro*. Mesmo nas letras brasileiras, o realismo folclórico e indagador das paisagens, esse realismo que a Taunay ainda sugere os esboços de suas *Histórias brasileiras* (1874), não deixa de dar lugar ao naturalismo curioso de homens e de psicologias.

Os quatro “grandes” do romance naturalista brasileiro são Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha, que retomaram, cada um a seu modo, a lição dos franceses e dos portugueses e a inseriram na tradição nacional aberta pelo Alencar de *Iracema* e Bernardo Guimarães de *A escrava Isaura* e de *O seminarista*.

Dos quatro, o mais interessante é, sem dúvida, Aluísio Azevedo (1857–1913). Esse curioso tipo de intelectual eclético (era um bom desenhista e pintor discreto) e panfletista anticlerical, depois de ter dado à literatura brasileira onze romances e várias comédias, saturado por uma atividade literária suportada como profissão e não escolhida como *otium* vocacional, teve que, aos trinta e sete anos, virar as costas para sempre às letras e refugiar-se numa carreira consular que a partir daquele momento seria sua única preocupação. E, no entanto, sobretudo os romances, o haviam revelado um escritor. Depois de um ainda romântico *Uma lágrima de mulher*, ambientado à maneira de Lipari, impôs-se com *O mulato*: libelo narrativo que, na indolente Rio de Janeiro de 1881, iria causar escândalo muito mais do que a obra-prima de Machado, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicada no mesmo ano. Porque *O mulato*, na bipolaridade de suas intenções — a denúncia anticlerical materializada na apresentação do ignóbil Cônego Dias, *pendant* brasileiro do Padre Amaro de Eça de Queirós, e a denúncia antirracista contida na criação do personagem de Raimundo, o “mulato” a quem a sociedade nega o casamento com a branca Ana Rosa — vinha para abalar as consciências mais do que o aprofundamento psicológico de Machado instigava os intelectos. Toda a produção literária de Aluísio Azevedo de resto obedece à intenção de denúncia. Entre seus melhores trabalhos estão os dois romances *Casa de pensão* (Rio de Janeiro, 1884), uma história em parte autobiográfica de um provincial que, tendo se mudado de seu Maranhão natal para a capital, deixa-se corromper e sucumbe à areia movediça da imoralidade da cidade, e *O cortiço* (Rio de Janeiro, 1890), também dedicado a uma das pragas do Rio de Janeiro no final do século: a promiscuidade da habitação coletiva no cortiço (a colmeia humana, a “colmena” de um futuro Camilo José Cela). História de corrupção também esta, toda centrada na observação do embrutecimento

humano estimulado pelo sexo e pelo dinheiro, tem seus limites em um descritivismo ambiental assumido do Zola de *Pot-Bouille* e *Assommoir*, mas sua razão em um desejo de denunciar que às vezes atinge as alturas da arte.

Também Inglês de Sousa (1853–1918), não obstante queimar incenso no altar dos Erckmann-Chartrian de seu *O amigo Fritz*, nasce de verdade para a literatura sob a influência de Balzac e Zola, de um lado, e Eça de Queirós, de outro. Mas sua Alsácia é a Amazônia violenta de sua infância, na qual ambienta os contos naturalistas antecipatórios do gênero posteriormente dignificado por Simões Lopes Neto (*Contos amazônicos*, 1892), e sobretudo o romance *O Coronel Sangrado*, que anuncia a obra maior, *Missionário* (Santos, 1888), em que é retomado o tema da corrupção eclesiástica tratado pelo Eça de Queirós de *O crime do Padre Amaro* e pelo Zola do *Faute de l'abbé Mouret*, mas também por Aluísio Azevedo de *O mulato*. A iniciação amorosa do missionário brasileiro no odor da santidade se dá aqui em meio à natureza tropical, naquele emaranhado amazônico em que o homem volta a ser elemento da natureza e, como as coisas da natureza, está sujeito às leis eternas do amor e da morte. Aluísio Azevedo introduzira na ficção brasileira o ímpeto panfletário que mais tarde estimularia tanta literatura de denúncia. Inglês de Sousa lhe traz a contribuição de um estilo conciso, plástico e vigoroso que moldará o material regionalista, transmitindo-o em formas brasileiras para os futuros descritores de situações e paisagens.

Todos esses naturalistas brasileiros são, de resto, muito mais do que seus irmãos europeus, obcecados pelos problemas da carne: uma carne não pacificada ou mortificada nos porões das cidades, mas livre e exposta a toda tentação sob o sol tropical.

Júlio Ribeiro (1845–1890) temperava em suas veias o sangue de sua mãe brasileira com o de seu pai americano. Professor de latim em São Paulo, polemista vigoroso (sua polêmica com o Padre Sena Freitas é famosa), mas também gramático moderno e inteligente (*Gramática portuguesa*, 1881), trouxe para o romance o gosto pela denúncia e pelo escândalo que o tornaram famoso na prática jornalística e com o qual

ele buscava abalar, atacando-a em seus mais caros preconceitos, a própria sociedade burguesa brasileira do final do século XIX. O romance que fica, de Ribeiro, é um só: *A carne* (São Paulo, 1888), em que a problemática do naturalismo, abordada com aquele gosto pelos “estudos do temperamento” (Charcot!) próprios do chamado romance experimental, nunca se torna arte: mas apenas pornografia melancólica, não redimida pelo próprio desejo positivista de apresentar em sua crueza modelos de fisiologia humana. *A carne* (assim como *Hortênsia* de Marques de Carvalho e *Cromo* de Horácio de Carvalho), também nasceu do grande tronco de Aluísio de Azevedo. Como bem havia visto Sílvio Romero, a Magda de *O homem* de Aluísio fora modelo da Lenita, de Ribeiro, e da Hortênsia de Marques de Carvalho e da Ester de *Cromo*.

Quanto a Adolfo Caminha (1867–1897), sua morte precoce (tuberculose, como todos os outros) interrompeu uma carreira literária que desde suas primeiras tentativas como crítico (*Carta literária*: Rio de Janeiro, 1895; não esqueçamos que foi ele quem revelou um poeta simbolista como Cruz e Sousa) e como ficcionista (*A normalista*: Rio de Janeiro, 1893; *Bom-crioulo*: Rio de Janeiro, 1895; e *Tentação*: Rio de Janeiro, 1896) prometia ser brilhante. Os santos são sempre os da igreja naturalista: Taine e Zola de um lado, Eça de Queirós do outro. Mas também há problemas locais vistos com a piedade e a aversão da testemunha. Nesse sentido, a apresentação da pederastia entre os marinheiros é moderna, e a mistura racial, típica do país, a torna ainda mais problemática e angustiante.

Nos últimos anos de sua vida, Adolfo Caminha fez parte do movimento “Padaria espiritual” iniciado em Fortaleza em 1892 com objetivos vagamente *bohémiens*, os quais se tornaram mais austeros dois anos depois com a ampliação dos interesses culturais e a formulação de um programa de rígida abordagem realista. Os deuses venerados são os portugueses Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e António Nobre; o órgão oficial era o quinzenal *O Pão*, publicado irregularmente entre 1892 e 1896; os autores lançados: Manuel de Oliveira Paiva (1861–1892), da *Dona Guidinha do Poço*; Rodolfo Teófilo (1853–1932), de *Os brilhantes*; e Clóvis Bevilacqua

(1859–1944), de *Criminologia e direito*. Todos eles serão discutidos posteriormente.

5. A grande tríade crítica: Sílvia Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo

De 1870 até o final do século, o Brasil havia visto suas estruturas políticas, sociais e morais mudarem completamente. 1870 fora o ano do Manifesto Republicano. Depois dele, o império, descendo ao plano inclinado que o teria conduzido sem saltos ou solavancos para a república, contribuiu ativamente para esvaziar de todo o conteúdo o conceito de monarquia. Foi feita a abolição da escravatura; e logo depois interveio na *intelligentsia* local como que saturada pela realização dos objetivos políticos mais imediatos, uma espécie de melancolia sombria e um sentimento de insuficiência. À exaltação nativista dos românticos contrapôs-se o novo cosmopolitismo e europeísmo dos realistas e naturalistas. Davam-se conta, em outras palavras, do fato de que a “cor local” não poderia de modo algum substituir a experiência cultural alheia; e que, sem as coordenadas estéticas propostas pela Europa, a cor local teria podido ser apreendida em sua realidade e essência.

Mais do que os escritores, os críticos brasileiros do final do século XIX estavam, logo, todos imbuídos de cultura europeia: positivistas e evolucionistas, curiosos quanto à sociedade e ao folclore, visando a estabelecer “as relações da vida intelectual com a história política, social e econômica de cada país”. Quem dá essa definição é Sílvia Romero (1851–1914), cuja obra como historiador da literatura brasileira permanece até hoje, um século depois, etapa fundamental em todo itinerário crítico e historiográfico.

Romero era natural de Lagarto, na província de Sergipe, e sempre, ao longo de sua vida, injetará em sua ação e obra aquele “espírito do Nordeste” que se iniciará com o apostolado leigo e revolucionário de

Tobias Barreto e do qual ele mesmo estabeleceria o cânone na definição da chamada “escola do Recife”. O Recife daqueles anos, o Recife de Tobias Barreto, de Joaquim Nabuco, mas também de Celso de Magalhães, de Domingos Olímpio, de Araripe Júnior e de Luís Guimarães Júnior (todos nomes de pensadores e homens de letras que colocariam sua obra dentro de coordenadas realistas e parnasianas), não era mais o ninho do condor, nem o caldeirão nacional de espíritos hugoanos do primeiro período. Era tão somente a sede daquela “escola de Tobias”, em que se fazia apostolado do filogermanismo filosófico e sociológico. E não é à toa que no confronto com os “galo-fluminenses”, que no Rio de Janeiro continuavam a cultuar o modelo francês em todas as suas expressões, os “germanistas” do Recife não recusarão o nome irônico-limitativo de “escola teuto-sergipana”.

Na escola de Barreto, Romero tornara-se um convicto defensor daquelas doutrinas positivistas e evolucionistas que informariam toda a sua obra como homem de letras engajado: desde seus primeiros ensaios críticos, contra a poesia romântica e a favor de uma nova poesia científica de base social e filosófica, até os ensaios com que, após sua mudança para o Rio de Janeiro (1879), onde então combinaria para sempre o magistério universitário com a profissão de homem de letras, defenderá a superioridade do pensamento de Barreto sobre o dos escritores e pensadores contemporâneos. Isto o impedirá talvez de compreender as principais personalidades literárias da época e o tornará insensível ao canto túrgido e societário de Castro Alves e à inquieta e refinada investigação psicológica de Machado de Assis. Mas lhe permitirá espremer pela primeira vez em um torno interpretativo a matéria dispersa que os homens de letras brasileiros vieram a elaborar ao longo de quatro séculos. Como todos os pensadores positivistas, Sílvio Romero tinha a curiosidade pela filosofia e pela crítica, pela sociologia e folclore, política e literatura. Em cada um desses campos deu uma contribuição (*A filosofia no Brasil*, 1878; *A literatura brasileira e a crítica moderna*, 1880; *Cantos populares do Brasil*, 1882; *Contos populares do Brasil*, 1883; *Etnografia do Brasil*, 1888; *O parlamentarismo e o presidencialismo no Brasil*, 1893; *Ensaio de filosofia do direito*, 1895; *O Brasil social*, 1907). Mas a obra pela qual é lembrado é essencialmente a *História da*

literatura brasileira (1888, com sucessivas revisões), que se pode dizer inaugurar a moderna historiografia literária do país. Mais do que o estabelecimento de um critério de ordenação estilística ou cronológica, mais do que o estabelecimento de uma escala de valores poéticos, Romero visava aqui, dentro de parâmetros ideológicos abertamente nacionalistas, mas na esteira de Taine e Buckle, à fundação de uma concepção orgânica, quase darwiniana, da literatura brasileira entendida como expressão diferencial do gênio, do caráter e do espírito de seu povo. A brilhante intuição, posteriormente desenvolvida por historiadores e sociólogos modernos como Gilberto Freyre, é o conceito de “mestiçagem cultural” brasileira: uma mestiçagem consubstancial que determina todas as expressões sociais do país (e mesmo a expressão literária) e que tem sua origem na interpretação racial de negros, europeus e indígenas dentro de um contexto-ambiente muitíssimo particular.

O primeiro volume da história de Romero, dedicado aos “fatores determinantes” da literatura brasileira (ambiente, raça, tradições populares, instituições políticas e sociais, influências estrangeiras) e à literatura “colonial”, é o mais datado, mas ainda hoje o mais vivo e interessante. O segundo, reservado ao romantismo, é muito afetado pela abordagem ideológica-preconceituosa que o torna míope diante dos contemporâneos (como Machado e os simbolistas) e dos grandes “lusitanófilos” (como Vieira) do passado. Mas na sua divisão em períodos (de formação: 1500–1700; de desenvolvimento autônomo: 1750–1830; de transformação romântica: 1830–70; e de reação crítica: de 1870 em diante), oferece aos futuros críticos as coordenadas histórico-ideológicas que, a partir desse momento, orientarão toda interpretação da história cultural (mais até do que da literatura) do país.

Depois da de Romero, a visão da literatura brasileira que nos foi deixada por Araripe Júnior (1848–1911), magistrado e político de uma grande família cearense, imbuído dessa mesma cultura positivista (Darwin, Taine) que marcou as figuras de Tobias Barreto e Sílvia Romero, distingue-se, de um lado, por um cosmopolitismo mais aberto, revelado pelos estudos shakespearianos e pelas constantes

referências a um tecido cultural europeu, e, por outro lado, por um retorno a concepções de um nacionalismo quase romântico, o mito indianista, com o culto a Alencar, materializado em um fundamental *Perfil literário* (Rio de Janeiro, 1882). Diante de sua obra, nascida quase sempre de estímulos externos e como exercício jornalístico ocasional, o monumento erguido por Araripe à cultura de seu país destaca-se, no entanto, por uma solidez de estrutura que até hoje talvez não tenha encontrado paralelo na crítica literária brasileira.

Quanto ao terceiro nome da tríade crítica clássica oitocentista, o do paraense José Veríssimo (1857–1916), deve-se notar, em primeiro lugar, que ele se caracteriza em relação aos outros dois por um gosto estético mais sutil, por um conceito mais resguardado e restritivo de “literatura”. No início, após vagos estudos de engenharia, como Romero e como o próprio Araripe Júnior, dedicou-se a obras criativas (*Quadros paraenses*, 1878; *Viagem ao sertão*, 1878; *Cenas da vida amazônica*, 1886), de gosto nativista e localista, para depois passar, no Rio de Janeiro, ao ensino e ao proselitismo cultural. Foi um dos membros da Academia Brasileira de Letras e, de 1895 a 1898, diretor da *Revista Brasileira*, Série III. Preparada por estudos teóricos (*Que é literatura?*, 1907), sua *História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, publicada no Rio de Janeiro no mesmo ano da morte do autor (1916), continua, todavia, sendo sua mais brilhante contribuição para a análise e interpretação do fenômeno literário brasileiro. Ao contrário da de Romero, a história literária de Veríssimo, livre de condicionamentos ideológicos, vê quase sempre o juízo poético decorrer do exame do texto muito mais do que daquele contexto. Fora dos parâmetros sociológicos, fazer história da literatura não é mais que assumir o enorme esforço de esculpir no patrimônio da cultura universal a individualidade histórica de um país marcado desde o início por uma nódoa colonial. Mas quer indicar livremente e com base em critérios puramente estéticos os bem-sucedidos esforços poéticos brasileiros capazes de suportar o confronto com aqueles feitos em outros climas e em diferentes condições históricas e sociais. Ao contrário de Romero, Veríssimo sente o fascínio de personalidades contemporâneas, que podem ser avaliadas muito mais pelo gosto do que pela fortuna literária ou

influência social: sente o fascínio de Machado de Assis, o maior dos escritores brasileiros, a cuja obra um homem como Sílvio Romero permaneceu hostil e insensível.

Bibliografia

SEGUNDA PARTE DO SÉCULO XIX BRASILEIRO, POSITIVISMO IDEOLÓGICO, REALISMO E NATURALISMO EM LITERATURA

Estudos em obras gerais: ROMERO, *História*, passim (a obra inteira é fundamental para o período); VERÍSSIMO, *História*, cap. XV–XVIII; CARVALHO, *Pequena história*, cap. IX; JOSUÉ MONTELO, “A ficção naturalista”, in COUTINHO, vol. III (bibliografia, pp. 290–292).

Estudos em obras por gêneros: MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 29–50, 119–76; MONTENEGRO, *Romance*, pp. 71–143; Aurélio Buarque de Holanda (ed.), *O romance brasileiro de 1752 a 1930* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952 (1ª ed. in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, maio de 1941); F. M. RODRIGUES ALVES FILHO, *O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938; BEZERRA DE FREITAS, *Formas e expressão no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1947, pp. 239–274; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte– São Paulo, 1987, vol. I.

Estudos específicos: SÍLVIO ROMERO, *O naturalismo em literatura*. São Paulo, 1882; TITO LÍVIO DE CASTRO, “O naturalismo no Brasil”. São Paulo, 1888, in *Questões e problemas*. São Paulo, 1913, pp. 111–129; JOSÉ VERÍSSIMO, “O romance naturalista no Brasil”, in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1894, vol. II, pp. 2–41; ADERBAL DE CARVALHO, *O naturalismo no Brasil*. São Luís do Maranhão, 1894; VALENTIM MAGALHÃES, *A literatura brasileira, 1870–1893*. Lisboa, 1896; PACHECO, *Realismo* (fundamental); NELSON WERNECK SODRÉ, *O naturalismo no Brasil*. São Paulo, 1965; JOÃO CAMILO DE OLIVEIRA TORRES, *O positivismo no Brasil*. Petrópolis, 1943; 2ª ed. reformulada, 1964.

Testemunhos vários: CLÓVIS BEVILACQUA, *Épocas e individualidades*. Recife, 1889; ADOLFO CAMINHA, *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; JOSÉ LINS DO REGO, *Conferências no Prata*. Rio de Janeiro, 1946.

“ESCOLA DO RECIFE”

Bibliografia in ROMERO, *História*, e fichas individuais sobre Romero, Sílvio e Tobias Barreto. Além disso: CLÓVIS BEVILACQUA, *História da faculdade de direito do Recife*. Rio de Janeiro, 1927, 2 vols.; ALCEU AMOROSO LIMA, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1927, série I; GILBERTO AMADO,

Minha formação no Recife. Rio de Janeiro, 1956; CRUZ COSTA, *Contribuição à história das ideias no Brasil*. Rio de Janeiro, 1956; ANTÔNIO PAIM, *A escola de Recife*. Rio de Janeiro, 1966.

LITERATURA DO NORDESTE

TÁVORA, FRANKLIN (João Franklin da Silveira Távora: Baturité, CE, 13 de janeiro de 1842 – Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1888).

Textos: Narrativa: *A trindade maldita*, 1861 (contos satânicos). Romances: *Os índios de Jaguaribe*. Recife, 1862; *A casa de palha*. Rio de Janeiro, 1866; *Um casamento no arrabalde*. Rio de Janeiro, 1869 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1878; nova ed., Rio de Janeiro, 1902); *O Cabeleira*. Rio de Janeiro, 1876; *O matuto*. Rio de Janeiro, 1878; “O sacrifício”, in *Revista Brasileira*, 1879, ano I, t. I e II; *Lourenço*. Rio de Janeiro, 1881; nova ed., Rio de Janeiro, 1929. Teatro: *Três lágrimas*. Rio de Janeiro, 1870 (drama). CRÍTICA E FOLCLORE: *Cartas a Cincinato*. Rio de Janeiro, 1872 (com o pseudônimo de Semprônio); “Lendas e tradições populares”, in *Ilustração brasileira*. Rio de Janeiro, 1878. Destruidas pelo autor, as obras históricas: *História da revolução de 1817 e História da revolução de 1824*.

Estudos: CLÓVIS BEVILACQUA, “Franklin Távora”, in *Revista da Academia Cearense*, 1904, t. IX, pp. 16–27; Id., *Franklin Távora: Psicologia do escritor*, *ibid.*, 1905, t. X, pp. 31–40; Id., “Franklin Távora”, in *RABL*, julho de 1912, nº 9, pp. 12–52; ARTUR MOTA, “Franklin Távora”, *ibid.*, março de 1929, nº 87, pp. 279–287; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 43–50; ABELARDO F. MONTENEGRO, *O romance cearense*. Fortaleza, 1953, pp. 59–62; ADERBAL JUREMA, “Ciclo nordestino”, in *COUTINHO*, vol. III, pp. 234–248; CANDIDO, *Formação*, vol. II; PACHECO, *Realismo*; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, “Três romancistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio”, in *O romance brasileiro de 1752 a 1930* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952; JOSÉ VERÍSSIMO, “Franklin Távora e a literatura do Norte”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1910, vol. V, pp. 129–146; ARTHUR LEE FRANCIS ASKINS, “Franklin da Silveira Távora’s ‘Literatura do Norte’”, in *Homenaje a Rodrigues Moniño*. Madrid, 1966, I, pp. 29–38; DJACIR MENEZES, “Notas sobre Franklin Távora”, in *Aspectos*, Ceará, janeiro–junho de 1968, t. II, nº 2, pp. 97–103; ANTÔNIO DIMAS, “Uma proposta de leitura para *O Cabeleira*”, in *Língua e literatura*. São Paulo, 1974, nº 3.

ABOLICIONISMO: POETAS, HISTORIÓGRAFOS, ORADORES

AMÁLIA, NARCISA (Narcisa de Oliveira Campos Amália: São João da Barra, RJ, 3 de abril de 1852 – Rio de Janeiro, 24 de junho de 1924).

Textos: *Nebulosas*. Rio de Janeiro, 1872. Feminina e “progressista” segundo o modelo do condoreirismo liberal de Castro Alves (Victor Hugo!), Narcisa Amália publicou também um jornal literário exclusivamente feminino (*A Gazeta de Resende*).

Estudos: ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS, *Narcisa Amália*. Rio de Janeiro, 1949; ARGEU GUIMARÃES, “Narcisa Amália”, in *O Jornal*, 20 de novembro de 1955; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Vozes femininas da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1959.

NABUCO, JOAQUIM (Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo: Recife, PE, 19 de agosto de 1849 – Washington, 17 de janeiro de 1910).

Textos: Bibliografia: OSWALDO MELO BRAGA, *Bibliografia de Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro, 1952. Entre as obras principais com valor literário: *Um estadista do império*. Rio de Janeiro, 1899; *Minha formação*. Rio de Janeiro, 1900; reed., São Paulo, 1934; *Escritos e discursos literários*. Rio de Janeiro, 1901. Em francês: *Pensées détachées et souvenirs*. Paris, 1906. Ed. moderna das *Obras completas*: Celso Cunha (ed.), *Obras completas*. São Paulo, 1947–1949, 14 vols. (I. *Minha formação*; II. *Balmaceda e a intervenção estrangeira*; III–VI. *Um estadista do império*; VII. *O abolicionista*; VIII. *O direito do Brasil*; IX. *Escritos literários*; X. *Pensamentos soltos*; XI. *Discursos políticos*; XII. *Campanhas de imprensa*; XIII–XIV. *Cartas a amigos*); ed. antológica, Carolina Nabuco (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 28. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: Biografia: CAROLINA NABUCO, *A vida de Joaquim Nabuco*. São Paulo, 1928; 4ª ed., Rio de Janeiro, 1958; LUÍS VIANA FILHO, *A vida de Joaquim Nabuco*. São Paulo, 1952. Sobre o literato: JOSÉ VERÍSSIMO, “A obra literária de Joaquim Nabuco”, in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1910; GRAÇA ARANHA, *Machado de Assis e Joaquim Nabuco*. São Paulo, 1923; 2ª ed., Rio de Janeiro 1942 (sobre o romantismo democrático do aristocrático Nabuco); OLÍMPIO DE SOUSA ANDRADE, *Joaquim Nabuco e o pan-americanismo*. São Paulo, 1950; LUÍS VIANA FILHO, “Joaquim Nabuco”, in COUTINHO, 1959, vol. III, I, pp. 264–275; CLAUDE-HENRI FRÈCHES, “Joaquim Nabuco de Araújo. Poète et moraliste d’expression française”, extrato do *Boletim da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 1960, nº 245.

BASTOS, TAVARES (Aureliano Cândido Tavares Bastos: Alagoas, hoje Marechal Deodoro, AL, 20 de abril de 1839 – Nice, 3 de dezembro de 1875).

Textos: *Cartas do solitário*. Rio de Janeiro, 1862; *O vale do Amazonas*. Rio de Janeiro, 1866; *A província*. Rio de Janeiro, 1870.

Estudos: CARLOS PONTES, *Tavares Bastos*. São Paulo, 1939.

PRADO, EDUARDO (Eduardo Paulo da Silva Prado: São Paulo, 27 de fevereiro de 1860 – 30 de agosto de 1901).

Textos: *Fastos da ditadura militar no Brasil*. Lisboa, 1890; *A ilusão americana*. São Paulo, 1893 (monárquico: ed. apreendida pelo governo republicano brasileiro), ver a ed. de São Paulo, 1958; *Anulação das liberdades políticas*. São Paulo, 1897; “O catolicismo, a Companhia de Jesus e a colonização no Brasil”, in *Centenário do venerável José de Anchieta*. Paris, 1900; *Viagens: América, Oceania, Ásia*. São Paulo, 1902, 2 vols.; *Coletâneas*. São Paulo, 1904–1906, 6 vols.; Mário Casasanta (ed.), *Eduardo Prado. Trechos escolhidos*, na coleção *Nossos clássicos*, nº 39. Rio de Janeiro, 1959.

Estudos: Mais do que como autor, E. P. permanece como personagem, fundador do Centro Monárquico, proprietário de *O Comércio de São Paulo* e cofundador da Academia Brasileira de Letras. CÂNDIDO MOTA FILHO, *A vida de Eduardo Prado*. Rio de Janeiro, 1967; (Vários autores), *Eça de Queirós. Notas contemporâneas*. Porto, 1909; AFONSO ARINOS, *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1934; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954; WILSON MARTINS, “O reacionário magnífico”, in SLESP, 23 de março de 1968; SEBASTIÃO PAGANO, *Eduardo Prado e sua época*. S.l. e s.d.

ABREU, CAPISTRANO DE (João Capistrano de Abreu: Maranguape, CE, 23 de outubro de 1853 – Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1927).

Textos: *A língua dos caxinauás*. Rio de Janeiro, 1914; *Capítulos da história colonial*. Rio de Janeiro, 1907 (ver a ed. póstuma, Rio de Janeiro, 1928); *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1883 (ver a ed. póstuma, Rio de Janeiro, 1929); *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1930; *Ensaio e estudos* (crítica e história). Série I, Rio de Janeiro, 1931; série II, Rio de Janeiro, 1932; série III, Rio de Janeiro, 1938. José Honório Rodrigues (ed.), *Correspondência*. Série I, vol. I e II, Rio de Janeiro, 1954; vol. III, Rio de Janeiro, 1956. (As obras póstumas foram publicadas pela Sociedade Capistrano de Abreu do Rio de Janeiro).

Estudos: Bibliografias: BARÃO DE STUDART, *Dicionário bibliográfico cearense*. Fortaleza, 1913, vol. II; J. A. PINTO DO CARMO, *Bibliografia de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro, 1943; HÉLIO VIANA, *Capistrano de Abreu. Ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro, 1955; JOSÉ A. SARAIVA, *Capistrano de Abreu. Tentativa biobibliográfica*. Rio de Janeiro, 1969. Ensaio: AFRÂNIO COUTINHO, *Euclides, Capistrano e Araripe*. Rio de Janeiro, 1959.

O ROMANCE

TAUNAY, VISCONDE DE (Alfredo d'Escragolle Visconde de Taunay: Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1843 – 25 de janeiro de 1899).

Textos: *Diário do exército*. Rio de Janeiro, 1870; *A mocidade de Trajano*. Rio de Janeiro, 1871 (com o pseudônimo de Sílvio Dinarte); *La retraite de Laguna*. Rio de Janeiro, 1871 (trad. portuguesa de Salvador de Mendonça, Rio de Janeiro, 1874); *Inocência*. Rio de Janeiro, 1872; *Lágrima mas do coração*. Rio de Janeiro, 1875, republicado com o título *Manuscrito de uma mulher*. Rio de Janeiro, 1899; *Ouro sobre azul*. Rio de Janeiro, 1874; *Histórias brasileiras*. Rio de Janeiro, 1874; *Narrativas militares*. Rio de Janeiro, 1878; *Céus e terras do Brasil*. Rio de Janeiro, 1882; *Estudos críticos*. Rio de Janeiro, 1881–1883; *Amélia Smith*. Rio de Janeiro, 1887; *O encilhamento*. Rio de Janeiro, 1894 (com o pseudônimo de Heitor Malheiros); *No declínio*. Rio de Janeiro, 1899. Além de textos de economia, etc. As obras póstumas, organizadas pelo filho Afonso de Taunay, são: *Ao entardecer*. Rio de Janeiro, 1901; *Reminiscências*. Rio de Janeiro, 1903; *Memórias*. Rio de Janeiro, 1948 (destinadas, segundo o desejo do autor, a serem publicadas no centenário de seu nascimento). Há edições modernas somente de *Inocência*.

Estudos: ALCIDES BEZERRA, *O Visconde de Taunay. Vida e obra*. Rio de Janeiro, 1937; CANDIDO, *Formação*, vol. II; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 38–43; PHOCION SERPA, *Visconde de Taunay: ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro, 1952; BRITO BROCA, in *Horas de leitura*. Rio de Janeiro, 1957, pp. 143–148; Id., *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro, 1957, pp. 180–186.

AZEVEDO, ALUÍSIO (Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo: São Luís, MA, 14 de abril de 1857 – Buenos Aires, 21 de janeiro de 1913).

Textos: Narrativa: *Uma lágrima de mulher*. Rio de Janeiro, 1880; *O mulato*. Rio de Janeiro, 1881; *Mistérios da Tijuca*. Rio de Janeiro, 1882 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1882, com o título *Girândola de amores*); *Memórias de um condenado*. Rio de Janeiro, 1882; a partir da 3ª ed. com

o título: *A Condessa Vésper*. Rio de Janeiro, 1902; *Filomena Borges*. Rio de Janeiro, 1884; *Casa de pensão*. Rio de Janeiro, 1884; *O homem*. Rio de Janeiro, 1887; *O coruja*. Rio de Janeiro, 1890; *O cortiço*. Rio de Janeiro, 1890; *O esqueleto*. Rio de Janeiro, 1890 (em colaboração com Olavo Bilac); *Demônios*, 1893 (contos); *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro, 1894; *O livro de uma sogra*. Rio de Janeiro, 1895. Teatro: *Os doidos*. Rio de Janeiro, 1879 (em colaboração com o irmão, Artur Azevedo); *Flor de lis*. Rio de Janeiro, 1882 (opereta); *Casa de orates*. Rio de Janeiro, 1882; *O mulato*. Rio de Janeiro, 1884 (drama); *Fritzmark*. Rio de Janeiro, 1888 (revista); *A República*. Rio de Janeiro, 1890 (revista); *Um caso de adultério e Em flagrante*. Rio de Janeiro, 1891; *Venenos que curam*. Rio de Janeiro, 1886 (comédia, em colaboração com Emílio Rouède); *O caboclo*. Rio de Janeiro, 1886 (drama). *O touro negro*. Rio de Janeiro, 1938 (crônicas e epistolário reunidos postumamente). *Agonia de uma raça* (impressões do Japão), inédita nos arquivos da Academia Brasileira de Letras. Ed. modernas: M. Nogueira da Silva (ed.), *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1939–1941, 14 vols.; *Obras completas*. São Paulo, 1959–1961, 12 vols.; ed. antológica: Josué Montello (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 68. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: JOSUÉ MONTELLO, *Histórias da vida literária*. Rio de Janeiro, 1944; MONTENEGRO, *Romance*, pp. 79–88; ÁLVARO LINS, “Dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro”, in *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1953, pp. 151–164; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 142–159; RAIMUNDO DE MENEZES, *Aluísio Azevedo. Uma vida de romance*. São Paulo, 1958 (biografia); EUGÊNIO GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958, pp. 111–130; BRITO BROCA, “O aparecimento de *O cortiço* em 1890”, in *RdL*, 6 de junho de 1957, pp. 93–99; MASSAUD MOISÉS, “Alguns aspectos da obra de Aluísio Azevedo”, *ibid.*, nº 16 (dezembro de 1959), pp. 109–137; FERNANDO GÓIS, “Aluísio Azevedo e *O mulato*”, in *O espelho infiel*. São Paulo, 1966, pp. 37–54; HERBERTO SALES, *Para conhecer melhor Aluísio Azevedo*. Rio de Janeiro, 1973; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Análise estrutural de romances brasileiros*. Rio de Janeiro, 1973; ANTONIO CANDIDO, “A passagem de dois ao três”, in *Revista de História*. São Paulo, 1974, nº 100; JEAN-YVES MÉRIAN, *Structure et signification du roman de Aluísio Azevedo*. Poitiers, 1974; JOSUÉ MONTELLO, *Aluísio Azevedo e a polêmica do mulato*. Rio de Janeiro, 1975; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte–São Paulo, 1987, I, pp. 167–197.

SOUSA, INGLÊS DE (Herculano Marcos Inglês de Sousa: Óbidos, PA, 28 de dezembro de 1853 – Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1918).

Textos: *História de um pescador*. Santos, 1876; *O cacaulista*. Rio de Janeiro 1876; *O Coronel Sangrado*. Rio de Janeiro, 1877; *O missionário*. Santos, 1888 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1899, com prefácio de Tristão de Araripe Jr.; 3ª ed., Rio de Janeiro, 1946); *Contos amazônicos*. Rio de Janeiro, 1892. Ed. antológica: Bella Jozef (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 72. Rio de Janeiro, 1963. Até a 1ª ed. de *O missionário*, Inglês de Sousa usou o pseudônimo de Luís Dolzani.

Estudos: TRISTÃO DE ARARIPE JR., prefácio à 2ª ed. de *O missionário*, agora em suas *Obras críticas*. Rio de Janeiro, 1860, vol. II, pp. 365–382; MONTENEGRO, *Romance*, pp. 89–100; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 159–168; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, “Inglês de Sousa — *O missionário*”, in *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 167–174; RODRIGO OTÁVIO FILHO, *Inglês de Sousa*. Rio de Janeiro, 1955; SILVA SOBRINHO E COSTA, *Elogio a Inglês de Sousa*. Rio de Janeiro, 1976.

RIBEIRO, JÚLIO (Júlio César Ribeiro Vaughan: Sabará, MG, 16 de abril de 1845 – Santos, SP, 1º de novembro de 1890).

Textos: *O Padre Belchior de Pontes*. Campinas 1876–1877; *Gramática portuguesa*. São Paulo, 1881; *Cartas sertanejas*. São Paulo, 1885; *A carne*. São Paulo, 1888 (com 19 outras edições até 1946). Postumamente, a prosa das *Procelárias*.

Estudos: JOÃO DORNAS FILHO, *Júlio Ribeiro*. Belo Horizonte, 1945; MANUEL BANDEIRA, “Centenário de Júlio Ribeiro”, in RABL, 1945, t. LXIX, pp. 8–25; ÁLVARO LINS, “Dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro”, in *O romance brasileiro*, Rio de Janeiro, 1952, pp. 151–164.

CAMINHA, ADOLFO (Adolfo Ferreira Caminha: Aracati, CE, 29 de maio de 1867 – Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1897).

Textos: *Judith e Lágrimas de um crente* (contos). Rio de Janeiro, 1887; *A normalista* (romance). Rio de Janeiro, 1893 (2ª ed., São Paulo, 1936); *No país dos Ianques* (crônicas de viagem). Rio de Janeiro, 1894; *Bom-crioulo*. Rio de Janeiro, 1895; *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895 (2ª ed., São Paulo, 1940); *Tentação* (romance). Rio de Janeiro, 1896. Adolfo Caminha foi diretor da *Nova Revista*. Deixou dois romances incompletos: *Ângelo* e *O emigrado*. Foram anunciados e depois desaparecidos: *Pequenos contos* e *Duas histórias*. Ver a ed. antológica de Lúcia Miguel-Pereira (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 52. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: TRISTÃO DE ARARIPE JR., “*A normalista*, por Adolfo Caminha”, in *A Semana*, 6 de janeiro de 1894, agora em sua *Obra crítica*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II, pp. 319–328; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1947, p. 99; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 168–176; VALDEMAR CAVALCANTI, “O enfeitado Adolfo Caminha”, in *O romance brasileiro de 1752 a 1930*, in *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, maio de 1954; Id., *A aventura norte-americana de Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro, pp. 225–230; Id., *Bom-crioulo*. Rio de Janeiro, pp. 231–236; Id., “Adolfo Caminha: a província e a corte”, in *Leitura*. Rio de Janeiro, setembro de 1959; SABOIA RIBEIRO, *Roteiro de Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro, 1957; BRITO BROCA, in *Horas de leitura*. Rio de Janeiro, 1957; BRAGA MONTENEGRO, *Correio retardado*. Fortaleza, 1966. Vejam-se também as obras gerais sobre a literatura cearense.

“PADARIA ESPIRITUAL”

Movimento de artistas e escritores realistas de Fortaleza. 1ª fase: a partir de 30 de maio de 1892; 2ª fase: a partir de 28 de setembro de 1894; última sessão: 20 de dezembro de 1898. O hebdomadário *O Pão*, órgão do movimento, foi publicado de junho a novembro de 1892; de janeiro a outubro de 1895 e de 15 de agosto a 31 de outubro de 1896; *O Pão* recentemente surgiu de novo em Fortaleza. (Cf. também os arquivos relativos a Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo, Clóvis Bevilacqua — que publicaram seus romances no jornal — e a Antônio Sales e Adolfo Caminha, os quais pertenciam ao grupo).

Estudos: ADOLFO CAMINHA, *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; ANTÔNIO SALES, *Retratos e lembranças*. Fortaleza, 1938; LEONARDO MOTA, *A padaria espiritual*. Fortaleza, 1939; DOLOR BARREIRA, *História da literatura cearense*. Fortaleza, 1948, vol. I; JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *A província e o naturalismo*. Rio de Janeiro, 1966.

OS CRÍTICOS

ROMERO, SÍLVIO (Sílvio Vasconcelos da Silva Ramos Romero: Lagarto, SE, 21 de abril de 1851 – Rio de Janeiro, 17 de julho de 1914).

Textos: Da espessa produção literária e crítica de Sílvio Romero, distribuída por ele mesmo em sete seções, os principais palcos são: crítica e história literária: *A literatura brasileira e a crítica moderna*. Rio de Janeiro, 1880; *Estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro, 1884; *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1888 (para edições subsequentes, cf. a “Bibliografia geral” ao final do volume); *Outros estudos de literatura contemporânea*. Lisboa, 1905; *Minhas contradições*. Rio de Janeiro, 1914; Antonio Candido (ed.), *Teoria crítica e história literária*. Rio de Janeiro, 1978 (ed. antológica). Folclore: *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro, 1882; *Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro, 1883. ETNOGRAFIA: *Etnografia brasileira*. Rio de Janeiro, 1888. POLÍTICA: *A história do Brasil pela biografia dos seus heróis*. Rio de Janeiro, 1890; *O parlamentarismo e o presidencialismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1893. FILOSOFIA: *A filosofia no Brasil*. Porto Alegre, 1878; *Ensaaios de filosofia do direito*. Rio de Janeiro, 1895; *O Brasil social*. Rio de Janeiro, 1907. Poesia: *Cantos do fim do século*. Rio de Janeiro, 1878; *Últimos arpejos*. Rio de Janeiro, 1883. Opúsculos: 17 títulos. Dos *Cantos* e *Contos populares*, ed. em 3 vols., Rio de Janeiro, 1954; Nelson Romero (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 35. Rio de Janeiro, 1959 (ed. antológica).

Estudos: CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, *Sílvio Romero. sua formação intelectual*. São Paulo, 1938; SÍLVIO RABELO, *Itinerário de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro, 1944; ANTONIO CANDIDO, *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, 1945 (2a ed., Rio de Janeiro, 1963); CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, *Sílvio Romero de corpo inteiro*. Rio de Janeiro, 1963; NELSON WERNECK SODRÉ, “Sílvio Romero: um guerrilheiro desarmado”, in *Ideologia do Colonialismo*. Rio de Janeiro, 1962; LUÍS WASHINGTON VITA, *Tríptico de ideias*. São Paulo, 1967; ANTONIO CANDIDO, *Sílvio Romero. teoria crítica e história literária*. Rio de Janeiro, 1978.

ARARIPE JÚNIOR (Tristão de Alencar Araripe Jr.: Fortaleza, CE, 27 de junho de 1848 – Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1911).

Textos: Os ensaios críticos de Araripe Jr., entre os quais são os mais importantes: *Alencar*. Rio de Janeiro, 1882; *Raul Pompeia*, 1888–1889; *Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, 1894; *Literatura brasileira. movimento de 1893*. Rio de Janeiro, 1896; *Ibsen*. Rio de Janeiro, 1911. Estes ensaios estão reunidos em: Afrânio Coutinho (ed.), *Obra crítica*, vol. I, 1868–1787. Rio de Janeiro, 1958; vol. II, 1888–1894. Rio de Janeiro, 1960; vol. III, Rio de Janeiro, 1963; vol. IV, Rio de Janeiro, 1966; vol. V, Rio de Janeiro, 1970; Alfredo Bosi (ed.), *Teoria crítica e história literária*. Rio de Janeiro, 1978. Narrativa nativista: *Contos brasileiros*. Recife, 1868.

Estudos: JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Biografia literária de Araripe Jr.* Fortaleza, 1949; AFRÂNIO COUTINHO, *Euclides. Capistrano e Araripe*. Rio de Janeiro, 1959; PEDRO PAULO DE SOUSA MONTENEGRO, *A teoria literária na obra crítica de Araripe Júnior*. Fortaleza, 1974.

VERÍSSIMO, JOSÉ (José Veríssimo Dias de Matos: Óbidos, PA, 8 de abril de 1857 – Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1916).

Textos: *Quadros paraenses*. Belém, 1878; *Viagem ao sertão*. Belém, 1878; *Cenas da vida amazônica*. Lisboa, 1886; *D. Ana*. Lisboa, 1939. Crítica e história literária: *Estudos brasileiros*, vol. I, Belém, 1889; vol. II, Rio de Janeiro, 1894; *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901–1907, 6 vols.; *Homens e coisas estrangeiras*. Rio de Janeiro, 1902–1910, 3 vols.; *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1912–1914, editado em volume, Rio de Janeiro, 1936; *História da literatura brasileira. de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro, 1916, com reimpressões sucessivas até a 5ª ed., Rio de Janeiro, 1969. Teoria da literatura: *Que é literatura?*. Rio de Janeiro, 1907. E mais: estudos de cunho educativo e econômico. José Veríssimo foi diretor da *Revista Brasileira*, série III, 1895–1888; Olívio Montenegro (ed.), *José Veríssimo — crítica*, coleção *Nossos clássicos*, nº 21. Rio de Janeiro, 1958 (ed. antológica).

Estudos: FRANCISCO PRISCO, *José Veríssimo. sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro, 1936; ÁLVARO LINS, “José Veríssimo”, in *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro, 1944, série III, pp. 25–44; WILSON MARTINS, *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952; ANÍBAL FREIRE DA FONSECA, “José Veríssimo e o objetivismo crítico”, in *Curso de crítica*. Rio de Janeiro, 1956; ANTONIO CANDIDO, “José Veríssimo e a educação”, in *O Estado de São Paulo*, 17 de abril de 1957; OLÍVIO MONTENEGRO, apresentação da ed. crítica, op. cit., pp. 5–14; JOSUÉ MONTELLO, *O educador Veríssimo*. Rio de Janeiro, 1960; INÁCIO JOSÉ VERÍSSIMO, *José Veríssimo visto por dentro*. Manaus, 1966; RUBENS FALCÃO, “José Veríssimo”, in *O Globo*, 21 de março de 1966; JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, *A tradição do impasse*. São Paulo, 1974.

CAPÍTULO VIII: O SÉCULO XIX: MACHADO DE ASSIS

Chegamos agora ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim

Maria Machado de Assis.

— José Veríssimo, *História*, 1916.

1. A “ilha” Machado de Assis na literatura brasileira

quele que, com estilizada definição, é indicado como o menos brasileiro dos literatos brasileiros é, na realidade, o maior escritor do Brasil. O que apresenta a quem pretenda propor uma história da literatura brasileira na clave da tradição estilística pelo menos duas questões: até que ponto têm razão aqueles que extraem Machado de Assis do grande corpo da literatura nacional, considerando-o, ora oásis de feliz compostura em um oceano de descontrolados impulsos e realizações poéticas, ora oásis de europeísmo universalista em um deserto de periférica e folclórica cultura americana; e até que ponto é lícito identificar uma tradição estilística com a temática do folclore, por um lado, e o impulso para a autonomia linguística, por outro.

Ou seja, o capítulo acerca de Machado de Assis pode-se colocar como nó e motivação de todo um discurso crítico que queira, apoiando-se em um daqueles autores universais que justamente por sua grandeza e universalidade rejeitam uma rotulação precisa, reconhecer o uno no múltiplo. Mas que queira também construir o conceito de “brasilidade” a partir de dentro, de uma precisa tradição literária, ou melhor, de um bem definido e circunscrito patrimônio de textos.

2. O personagem Machado de Assis

O personagem Machado de Assis, como nos chegou através de seus biógrafos oficiais, e como as novas pesquisas de estudiosos, voltados mais à reconstrução de uma biografia intelectual que à daquela de um ambiente social e societário, nos vão sempre revelando melhor, ocupa na paisagem humana da *societas* literária brasileira da segunda metade do século XIX o mesmo lugar de respeitável isolamento, de sereno afastamento que a obra poética reservou para si no contexto literário.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 21 de junho de 1839 no Rio de Janeiro, naquele Morro do Livramento no qual seus pais — o “pintor de casas” Francisco José de Assis (um mulato de pele muito escura, descendente de escravos: mas cujo pai já era um homem livre)

e a açoriana Maria Leopoldina Machado da Câmara (uma mulher branca, da Ilha de São Miguel) — construíram sua casa nos fundos daquela de Dona Maria José de Mendonça Barroso, que será madrinha e primeira protetora do futuro escritor.

A crítica, desde a de gosto psicanalítico até a de intenção sociológica, ocupou-se e se preocupou muito em relação à cor da pele de Machado de Assis, atribuindo-lhe psicossomaticamente todos os males que afligirão o homem, da gagueira à epilepsia. A coisa é tão mais surpreendente porque um problema como esse deveria parecer de nenhum interesse em um país de quase total integração racial, programaticamente alheio a qualquer racismo e de todo modo incapaz de distinções demasiado sutis em tal matéria. Disse-se, de fato, mas também aqui com uma excessiva estilização, que na América do Norte basta uma gota de sangue negro para fazer de alguém negro, enquanto que no Brasil é suficiente uma gota de sangue branco para torná-lo branco. No entanto, o problema existiu. Existiu externamente ao homem, se uma frase como aquela incluída, em sentido positivo, em seu necrológio por José Veríssimo (“mulato, foi na realidade um grego dos tempos áureos”) devia ser veementemente reprovada por um Joaquim Nabuco preocupado (e já se estava em 1908!) com aquilo que o amigo poderia sofrer por uma tal definição (“Machado para mim era um branco, e creio que tal ele se considerasse”). E existiu sem dúvida na consciência do homem. Percebemo-lo naquele seu progressivo “embranquecimento” para o qual colaboraram, por um lado, a frequência de um determinado ambiente literário, a escolha de temas poéticos sempre ligados a uma sociedade de *élite*, e sobretudo à aliança matrimonial com a “branquíssima” Carolina Augusta Xavier de Novais, portuguesa de nascimento e de educação. E o constatamos naquela montagem meditada de um *cliché* de respeitável e benévolo senhor branco, o *pince-nez* com corrente, a barba e os cabelos bem lisos e cuidados, o impecável e severo terno do estudioso. Para aqueles que amam o contraste valerá ainda a pena notar que, branco antes da morte, Machado é negro na forma da máscara modelada sobre seu rosto sem vida por um amigo escultor.

Contou-se que, crescido de frente para a mais bela baía do mundo, Machado de Assis teria tirado da contemplação da paisagem tropical uma espécie de mitridatização em relação às belezas naturais e, ao mesmo tempo, um tipo de alergia pelo estrangeiro capaz de reformular ao infinito uma frase como: “Que natureza a vossa!”. Acerca da infância no Livramento sabemos, de todo modo, pouco. E são talvez ilações aquelas que indicam na frequência da “casa-grande” da senhora e madrinha a origem do gosto, próprio do futuro narrador, pelos ambientes aristocráticos. Pobres, seus pais eram todavia alfabetizados, como alfabetizada será a madrastra, Maria Inês, que mesmo após a morte do marido colaborará para a educação do enteado, inserindo-o, embora somente como ouvinte, no Colégio Meneses, frequentado por ela como simples doceira.

Quaisquer que tenham sido as experiências da primeira infância, é um fato, porém, que Machado ocupou, depois, toda a vida para esquecer-se. A operação começa em 1855, quando ele, ainda não tendo completado dezesseis anos, se afasta da família e estreia oficialmente no mundo das letras publicando, na *Marmota Fluminense*, dirigida por Paula Brito (6 de janeiro de 1855), o seu primeiro texto poético (“A palmeira”). E a biografia sociológica e piedosa lhe censurará longamente esse afastamento como uma traição em relação à pobre madrastra. Assim como lhe censurará o não ter dedicado um verso, uma linha à memória de seus pais e, em tempos de abolicionismo, aos seus irmãos de raça.

Desde 1855, a carreira é totalmente urbana. Aprendiz de tipógrafo em 1858, o jovem encontra na Imprensa Nacional um protetor em Manuel Antônio de Almeida, o criativo inventor do *Sargento de milícias*. Os dezenove anos são também aqueles da estreia do prosador Machado, o qual se revela narrador, polemista e sobretudo crítico genial. Enquanto, com efeito, confia ainda à *Marmota* o seu primeiro conto (um ingênuo “Três tesouros perdidos”), lança-se na polêmica, de gosto diderotiano, mas motivada recentemente por cegueiras ilustres como aquela do português António Feliciano de Castilho e do brasileiro Monte Alverne, sobre o tema dos “cegos”: se sofre mais o cego de nascença ou o cego por acidente. Mas sobretudo publica aquele ensaio

“O passado, o presente, o futuro da literatura”, no qual já estão presentes todas as motivações de sua atividade literária próxima.

Desde esse momento, Machado é um escritor empenhado. Busca os seus modelos em Charles Ribeyrolles, que peripécias republicanas e o passado revolucionário fizeram aportar às margens de um Brasil destinado a ser em breve fixado em imagens num famoso *Brésil pittoresque* (1859: Machado será seu tradutor). Ou os busca em Eugène Pelletan, que pela primeira vez revelará ao futuro autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* a existência de um Deus do Progresso.

O jovem Machado é já um profissional do jornalismo. Colabora com o *Paraíba* de Petrópolis e com o *Correio Mercantil*, e aos vinte anos tenta, com outros, a experiência de uma nova fórmula literária. O *Espelho*, revista de vida efêmera, mas interessante à história do costume, e não só literário, daqueles anos, hospeda as suas primeiras tentativas de crítico teatral e publica as suas “Ideias sobre o teatro”: ideias românticas e hugoanas, às quais permanecerá sempre fiel também na prática de autor dramático. A prática cotidiana do jornalismo cria e afina aquele seu estilo individualíssimo, pelo qual ele se constituirá verdadeiramente em ilha na literatura brasileira. É um estilo marcadamente francês, sem dúvida, que em sua nervosa rapidez, na simplificação da sintaxe, na escolha do estilema envolvente (desde a exclamação à interrogação que chama diretamente o leitor em causa e leva, no entanto, à ribalta o personagem autor), opõe-se à prosa brasileira daquele tempo, tornada pesada pelo exercício acadêmico e pela prática oratória, maquinal em sua mui construída sintaxe, hipercorreta (de um hipercorretismo de periferia purista) na escola lexical. Mas é também um estilo que se opõe em sua neutralidade expressiva, em sua busca pela forma comunicativa, à prosa posterior, que buscará, se tanto, a própria individualidade caracterizante na direção regionalista e poeticamente denotativa.

Machado é já por esse tempo o escritor por excelência de um gênero que a literatura brasileira, de forma ainda maior que a portuguesa e mais “confidencial” que a francesa, da qual, no entanto, sempre

absorve os movimentos, levará com os anos à verdadeira dignidade literária: o gênero da “crônica”. Já se haviam afirmado o José de Alencar de *Ao correr da pena* (1854) e o Joaquim Manuel de Macedo de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1863). No curso dos anos, também se afirmarão o França Júnior dos *Folhetins* (1878), o Macedo das *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), e assim sucessivamente até o Olavo Bilac das *Crônicas e novelas* (1894) e ao Coelho Neto dos *Bilhetes postais* (1893). O gosto anglo-saxão do *sketch* e aquele francês do *feuilleton* confluem na escolha de um registro menor, que consente, por um lado, o estilo coloquial do comentador de fatos da vida cotidiana (a moda fora introduzida no Brasil romântico pela presença mundano-mexeriqueira da corte no Rio de Janeiro) e, por outro, a consideração moralista, ou maliciosa, nas formas do apólogo. Por tais razões, o gênero, com suas movediças fronteiras, confina de um lado com a prosa de arte e narrativa e do outro com a prosa jornalística em sua forma mais modesta. É preciso seguir de perto esse *iter* formativo para compreender plenamente o Machado de Assis das obras maiores. Será necessário recordarmos que o seu gosto por destrinchar a matéria em pequenos capítulos autônomos, numerados, mas em certo sentido autossuficientes, está estritamente coligado à escritura da crônica e à prática do apêndice. A página, mesmo a mais controlada e meditada várias vezes, nascerá assim, ou parecerá sempre nascer, do estímulo cotidiano, da necessidade de oferecer uma pré-dosada quantidade de prosa a leitores e leitoras bem individualizáveis dentro de um dado contexto social.

Em 1860, por iniciativa de Quintino Bocaiuva, Machado recomeça a colaboração com o *Diário do Rio de Janeiro*; depois com a *Semana Illustrada* (até 1875) e, enfim, desde 1863, com o *Jornal das Famílias*, no qual são publicados os primeiros de seus famosos contos. Em 1861, nascem os textos de teatro e, em 1864, o primeiro volume de versos, *Crisálidas*. O homem está na crista da onda. Alencar, o generoso romântico Alencar, solicita em 1868 a sua ajuda, como principal crítico brasileiro, para o “lançamento” de Castro Alves (“seja o Virgílio do jovem Dante”). A qualificação de sócio fundador da Arcádia fluminense (1865) e o matrimônio (1869) com a culta portuguesa Carolina Augusta Xavier de Novais, um matrimônio feliz até a morte,

não obstante a ausência de filhos e a doença — epilepsia — pela qual Machado foi sempre torturado, consolidam a sua posição social. Em 1873 vem o emprego estável no Ministério da Agricultura que fará dele, por trinta e cinco anos, um burocrata sereno e cortês, e sobretudo o intelectual discreto, egoisticamente destacado de todo contexto social, como às vezes parece, para quem a literatura é não só *otium* regenerador, mas mediação para a consciência e a penetração do mundo circunstante.

Sob o perfil da realização literária, é costume da crítica dividir a vida de Machado de Assis nitidamente em duas partes: até 1879, a preparação; após esse ano, a realização. Entre as duas, uma doença que o acometeu em Nova Friburgo, em isolamento a dois. Foi uma daquelas doenças que, depois, revelam todo o seu caráter de doenças do crescimento.

O primeiro dos grandes romances, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sai em volume em 1881, após a costumeira publicação em capítulos na *Revista Brasileira*. Na esteira do sucesso, Machado reelabora e republica em 1882, sob o título de *Papéis avulsos*, alguns dos seus melhores contos (e basta citar aqui “O alienista”, conto com o qual o livro se abre). Segue-se em 1884 uma nova coleção, *Histórias sem data*. Metódico, entremontes, o ritmo da vida. E é uma vida que se vela sempre mais por detrás da fachada de homem realizado, ancorado à vileta reservada e cheia de decoro da Rua Cosme Velho, que será a sua última morada. O mesmo número de passos todos os dias na direção do Ministério, as mesmas horas de trabalho intelectual, os poucos amigos, os jogos inocentes, as damas, o xadrez. E, ainda, a abertura para novos mundos culturais e o estudo meticuloso do alemão.

Dez anos após o *Brás Cubas* aparecerá o segundo dos grandes romances: *Quincas Borba* (1891). Depois, de novo a reposição de velhos contos (*Várias histórias*, 1896): e ainda a ascensão no *cursus honorum* com o apogeu na presidência (4 de janeiro de 1897) da Academia Brasileira de Letras, fundada no ano precedente com base no modelo francês.

A trilogia dos grandes romances machadianos se fecha em 1899 com *Dom Casmurro*, no qual parte da crítica quis ver não só a obra-prima de um escritor, mas o ponto mais alto da literatura brasileira de qualquer tempo. Hoje, como se verá, tal juízo poderia ser revisto, mesmo dentro do contexto da obra machadiana. Antes de morrer, no entanto, Machado fará ainda muitas coisas. Não só retornará ao verso, quase que como a fechar o ciclo de uma atividade literária que se abriu sob o signo da poesia (*Poesias completas*, 1901). Mas publicará três importantes obras narrativas (*Esau e Jacó*, 1904; *Relíquias da casa velha*, 1906; *Memorial de Aires*, 1908) que são como que o refluxo da onda criadora sobre a última praia do literato. A ele, em 1905, em sessão solene da Academia Brasileira de Letras, é entregue um pequeno ramo da *Quercia del Tasso*.²⁴ Fora enviado de Roma pelo grande literato Joaquim Nabuco: como ainda recordará no discurso de comemoração após a morte (29 de setembro de 1908: Carolina Augusta morrera quatro anos antes) o outro grande retor daquele tempo: Rui Barbosa.

3. O narrador

Não obstante a vastidão de interesses: poesia, jornalismo, crítica literária, crítica teatral, teatro, narrativa, atividade de tradutor, daquele que nas letras brasileiras constitui talvez o primeiro e mais autêntico modelo de literato puro, Machado de Assis é para nós sobretudo um narrador. E é um narrador que encontra a sua medida tanto no breve giro do conto quanto no espaço mais amplo da “novela”-romance: dando origem a dois grupos de textos que aqui convém considerar separadamente, por um lado, por seu diverso empenho e base estrutural e, por outro, pela fortuna crítica que lhes assumiu respectivamente como “modelos” de futuras criações literárias. Geneticamente, eles não diferem, de todo modo, qualitativamente um do outro. Em ambos, aquilo que conta é sobretudo o desenho dos caracteres, o seu revelar-se no contato com a situação, independentemente do espaço concedido à narrativa. Há contos

fragmentados em diminutas, diversas notações psicológicas. São quase crônicas impressionistas da vida urbana. E há romances, como *Dom Casmurro*, todos construídos em torno e em função de somente uma ideia central criativa, presente na mente do autor desde o início, como um tema de conto policial: e que o leitor recebe somente no fim, em uma surpresa beatitude de indícios satisfeitos.

A estreia é no conto. Mas isto somente porque o Machado “contista” nasce e amadurece na página do jornal, exemplo como poucos da máxima de Buffon que dizia que o gênio é uma longa paciência, uma constante adequação a uma meta mais alta. E *in re*, justamente no jornal, nasce a equilibrada poética clássica de Machado. Suas bases são nem descuido, nem artifício, nada de antropofagia geracional, condenação igual para aqueles que idolatram ou que desprezam o passado, para aqueles que “não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana” e para aqueles que “imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco”. Respeitoso para com o passado e sem desejar romper a “cadeia da poesia nacional”, Machado estuda Alencar, não o imita. E onde este nos dá um afresco de todos os Brasis, em diacronia e sincronia, aquele se concentra sobre a sociedade contemporânea e urbana que o circunda. Em um Brasil que acaba de sair da experiência romântica, uma experiência toda voltada para a demonstração de uma realidade nacional externa e exteriorizante, e pronto a mergulhar em uma aventura naturalista espelho de ancestralidades rurais e urbanas, Machado tecerá solitário a sua trama narrativa. E esta será apta como poucas a captar os caracteres mais refinadamente urbanos da brasilidade, o sorriso em que se condensa em autodemolição, mas também em autodefesa, a civilização do novo continente.

Tanto nos contos quanto nos romances, os personagens de Machado parecem todos recortados de um mesmo tecido humano. Pertencem à sociedade “de bem” do Segundo Reinado. Os acontecimentos são frequentemente datados retroativamente de apenas um par de décadas em relação ao momento histórico em que são narrados. Alternam os períodos no Rio de Janeiro (aquele Rio que é sempre e somente designado como “a corte”) com os deslocamentos meditativos, ou de

recuperação econômica, para uma imprecisa “roça”. E o campo, para esses depurados exemplares urbanos, oferece sempre meios de vida e suportes de decoro mundano. Os homens são, no mais das vezes, jovens, entre os vinte e os trinta anos, destinados a vagas carreiras públicas de deputado ou de ministro. Mas estão momentaneamente desocupados, quando não dedicados à única atividade própria aos homens livres: o amor.

Os dias se passam em reuniões de amigos pândegos entre os cafés e os teatros, sempre falando sobre mulheres. São moças de dezoito anos, romanticamente apaixonadas, filhas de coronéis e de tabeliães. Mas também jovens viúvas economicamente bem providas à espera de um novo arranjo matrimonial. No entorno, irmãos parasitas e janotas, carruagens, belas casas populares de escravos, de mais viúvas, de tios e de velhas tias cheirando a tabaco. E ainda velhos proprietários que mandam o seu único rebento para uma viagem cultural europeia: uma Europa polarizada em uma Paris com muito *boulevard* e pouca Sorbonne, com qualquer *excursus*, mas rápido, por dever, em uma Itália de ruínas e Pontes dos Suspiros.

Machado move esses personagens com extrema economia de meios. Desenha-os com pudor, quase com *secura* expressiva. Ao naturalismo sensual e triunfal do *Primo Basílio* de Eça de Queirós (um naturalismo de “fatos”, de cenas e de ações, que ele criticará lucidamente em uma famosa crítica), opõe, como observa Augusto Meyer, a sua sensualidade mental. E esta é subterrânea e controlada, freada pela ironia. Nada é simples em sua expressão direta, discreta; porque o aparente caráter solar de sua página tem atrás de si insondáveis zonas de sombra. Tudo é reprimido nele, castigado. É reprimida a metáfora fácil, reprimida a descrição completa dos personagens, reprimida a sensualidade que, contudo, perpassa cada texto como um rio profundo, subterrâneo, que só em alguns trechos aflora em súbitas iluminações. Os braços de suas mulheres (Virgília, Sofia, Capitu), braços entrevistados em sua cintilante e pecaminosa brancura através de uma manga, sugerem turvos pensamentos de alcova bem mais que os pés, as pernas, as ancas voluptuosamente desenhadas pelos naturalistas portugueses. Na dialética homem-mulher, que é a única a interessar

Machado (mas, eu diria, mais como fato de condicionamento social do que como colisão de paixões: o eu profundo determinado pelo eu social, um problema decididamente pós-romântico), quem vence é sempre a mulher. Mas isto somente porque a mulher é detentora de uma quase animalesca amoralidade que motiva cada ação sua com uma ingenuidade ancestral e perturbante. O homem, o homem vencido, dolente, preguiçoso de Machado (seja ele Brás Cubas, Rubião ou Bentinho), por mais cínico e imoral que possa parecer, é, todavia, sempre o único portador de razões morais, o único que, mesmo quando a vida de relação o leva a contrastar a lei, adverte no fundo da consciência o interrogativo moral. Aquilo que o atrai quase exclusivamente é o sexo, e o atrai em suas manifestações mais tortas. Não é à toa que as maiores invenções de Machado são personagens femininos, Capitu, Sofia, mulheres estruturalmente, impassivelmente hipócritas e dissimuladas. Mas diante delas, ele revela uma duplicidade de posturas: quase uma misoginia intelectual, sarcástica e cheia de repugnância em coexistência com a mórbida, inexorável atração dos sentidos. Acima de tudo, inexorável também, como a gargalhada dos deuses de Epicuro a respeito do formigueiro humano, a ideia da morte.

4. Os romances

A ideia da morte liga entre si as três etapas da famosa trilogia, aquela das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), do *Quincas Borba* (1891) e do *Dom Casmurro* (1899). Essa trilogia, como se viu, é considerada o vértice de uma parábola de romancista iniciada em 1872 com *Ressurreição*, continuada com *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), e destinada a se concluir com *Esaú e Jacó* (1904) e com o *Memorial de Aires* (1908). Nove romances ao todo: quatro no período de preparação ou amadurecimento, três da maturidade e dois na fase de contração ou dessecação. Como todas as classificações, também esta sofre naturalmente de esquematismo e imprecisão. Repugnará sobretudo àqueles que admiram o último Machado. São estes, entre os críticos hodiernos, os mais perspicazes

entre eles, porque naquele juízo divisam o *cliché* crítico, o Machado do “medalhão” como, com expressão machadiana (“Teoria do medalhão” é um dos diálogos-apólogos de *Papéis avulsos*), diria o exegeta mais arguto de todos, Augusto Meyer. Mas os “medalhões”, além de oferecerem a primeira abordagem cognoscitiva, têm sempre uma sua razão histórica. De resto, só tendo-os nas mãos é que podemos retocá-los, aperfeiçoá-los, virá-los de um e de outro lado.

Que entre o primeiro e o segundo Machado exista, de todo modo, um verdadeiro, tangível salto qualitativo, é coisa que está fora de discussão. *Ressurreição* (1872) veio naturalmente, quase ponderadamente. Jogando para confundir os planos na biografia desse homem sem filhos, dir-se-ia que, para colocar no mundo um verdadeiro romance, após tantas peças jornalísticas, crônicas, contos, ensaios, o bom funcionário Machado se decidira somente quando já entrara em um porto seguro na vida: o emprego, a mulher, a casa. Tudo discreto, mas de uma discrição que pode parecer luciferina, soberba, repugnando quase a quem tenha um ideal de vida diverso da “austera simplicidade” louvada pelos biógrafos da mediania justa. O fato é que já então, tendo conseguido o seu cantinho no mundo (um cantinho para todos os efeitos, naturalmente: a austera simplicidade levará, de fato, diretamente à presidência da Academia com direito a ramo do Carvalho de Tasso), Machado se colocara à janela. A sua revanche, revanche de negro-branco, de epilético, de gago, de homem de bem, monógamo fiel e sem filhos, era a psicologia. E este era o seu modo de conviver com aquele mundo do qual finalmente começara a fazer parte e que agora podia se permitir até mesmo julgar.

Nos primeiros romances, contudo, Machado não aperfeiçoou ainda aquele seu ódio de classe que lhe ditará, inconscientemente se poderia dizer, as obras maiores. *Ressurreição* é somente um primeiro contato com o ambiente. O protagonista é um indeciso. Mas nem mesmo a epígrafe shakespeariana (“Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt”) serve para elevar esse grisalho fluminense à altura de prestigioso oblomovismo.²⁵ Aos trinta e seis anos (“Félix entrava então nos seus trinta e seis anos, idade em que muitos já são pais de família, e alguns, homens de Estado

[...]”), pusilânime, ocupa os vinte e quatro capítulos que o narrador lhe disponibilizou para não se casar com a viúva Lívia, seu negativo moral e, portanto, depositária de toda virtude e coragem: tudo de modo discreto, sem infâmia nem louvores, com decoro estilístico, mas sem nenhum real lampejo “machadiano”.

Na mesma linha se move também *A mão e a luva*, apresentado por uma meia mentira editorial:

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, *um pouco fora dos hábitos do autor*. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres — o de Guiomar, sobretudo — foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?

Ainda o interesse psicológico, o contraste de caracteres: mas com um progresso em relação ao primeiro romance. Porque aqui Machado começa a se libertar da admiração de casta, por um lado, e do preconceito moralista, por outro; começa a rir do próprio assunto, a mexer os personagens entre as mãos, com mais confiança. As mulheres sobretudo, entre estes personagens, passarão da limpidez de Lívia à torrente arrebatadora de Capitu. Lívia era bela, ardente e de ânimo nobre; Guiomar é também bela, mas se move na vida com destreza mais sagaz: e o homem que escolhe para si é “um verdadeiro homem”, um “homem resoluto”. Após a discreta apologia dos dezenove pequenos capítulos, Machado a surpreenderá e nos surpreenderá na gargalhada fatal: duas ambições, dois oportunistas:

Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão.

O terceiro romance, *Helena*, anuncia, porém, um outro Machado: não mais somente uma tela, um tecido de perfis, mas uma verdadeira, intrincada história, com anagnórise de cena, clímax, suspense, catástrofe. Enquanto *Iaiá Garcia* é um estudo de ambiente, uma tapeçaria da vida social no Brasil urbano do império. Machado estuda,

aborda por todos os lados a sua matéria. E, finalmente, o salto: motivado, dirá ele, por “ter perdido todas as ilusões sobre os homens”.

Viagem em torno da vida, como a viagem de Xavier de Maistre o fora ao redor de seu quarto, escrito “com a pena da ironia e a tinta da melancolia”, as *Memórias* são uma amarga constatação do *panta rei*. Só que Machado não se contenta mais em estar à janela. Ele que, epilético, fazia de quando em vez o ensaio geral da morte, quer um álibi ainda mais seguro, um distanciamento mais rigoroso. E assim, com um achado de sabor surrealista, faz falar o protagonista Brás Cubas desde além-túmulo: e o livro carrega uma dedicatória, entre o macabro e o brincalhão, ao verme que por primeiro roera as frias carnes de seu cadáver. A morte, portanto, funciona como moldura narrativa para o romance que se abre e se fecha sobre ela. Dentro, a costumeira história do costumeiro homem médio machadiano: uma vida cinza, tecida de algum amor (Brás Cubas, de família burguesa, doutor em direito como todos, é solteiro), de veleidades características nunca realizadas, de dias insignificantes, peças de um insignificante mosaico existencial. Circunvagante da vida, melancólico e hipocondríaco, Brás Cubas se põe a caminho na direção do “undiscovered country” de Hamlet em uma sexta-feira de agosto de 1869, aos sessenta e quatro anos, “como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido”. O acompanham na última viagem onze amigos. E entre estes uma mulher, Virgília, a única, o grande amor da juventude e da maturidade: hoje, vista pelo olhar do desencantado defunto autor (Brás Cubas insiste nesta sua qualidade de defunto autor, ao invés de autor defunto), “uma imponente ruína”. O romance, se é que se trata de romance, não se desenlaça, contudo, segundo as regras de uma sucessão cronológica qualquer. Há um capítulo famoso, aquele do “Delírio”, alimentado em todos os níveis de cultura (do Victor Hugo da *Légende des Siècles* ao Flaubert da *Tentation de Saint Antoine*, até, talvez, o Leopardi do *Dialogo della Natura e di un Islandese*), no qual, fora da crisálida ambígua dos primeiros romances, aparece o verdadeiro Machado borboleta. E esta borboleta tem a sua brava cabeça de morto sobre as asas, é a borboleta dos grandes voos, capaz de condensar no giro de poucos períodos a experiência existencial não de um homem, mas da Humanidade. E eis

no delírio a viagem a bordo de um hipopótamo com orelhas de elefante, o emergir dos séculos, o diálogo-confronto com Pandora; gigantesca mãe e inimiga, jovem e eterna, indiferente Natureza, que fagocita o homem sublime idiota, verme roído pela voluptuosidade do Nada. Depois, com uma das piruetas virtuosísticas próprias, desde então, do estilo de Machado, o retorno ao tema. Assim:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro.

Brás Cubas, cap. IX, “Transição”.

Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci.

Brás Cubas, cap. X, “Naquele dia”.

Após o *Brás Cubas*, virá, em 1891, *Quincas Borba*, que repropõe o livro precedente, com um jogo bufo-trágico de metempsicose, na figura de um cão-herdeiro, um personagem de filósofo louco e genial, inventor do “Humanitismo”, a teoria que atraíra os últimos interesses do póstumo Brás Cubas. Também *Quincas Borba*, que coloca em cena personagens banais, propositalmente “sem qualidades”, e os faz se moverem com extrema sabedoria em torno do amor insatisfeito de Rubião por Sofia, com o progressivo mergulho na loucura do protagonista, é um grande romance. Mas o ponto nodal da produção de Machado, a sua verdadeira busca do tempo perdido é *Dom Casmurro*. Machado chega com aquele estilo ruminante (“Ruminando, a ideia fica íntegra e livre. Sou mais profundo ruminando; e mais elevado também”, lia-se já numa sua crônica de 1889) que esmaga a matéria, abordando-a por todas as direções e solicitando-a em todas as suas virtualidades, e nos apresenta cada fato, cada divagação, cada “cor” no lugar justo, em uma aparência de simplicidade e de naturalidade que é o grande segredo desta prosa. Também ali, sob a

pesada coberta de uma vida cotidiana, o drama se realiza sem um grito, um encrespar-se na lisa superfície do bom-mocismo burguês. Bentinho-Dom Casmurro (o “Otelo brasileiro”, definirá com boa dose de ironia a crítica: aquele que um dia toma consciência — ou é somente trágico erro? — do engano conjugal, do engano da amizade, do engano da paternidade) é da espécie humana de um Brás Cubas, ou de um Quincas Borba. Mas não tem a loucura que resgata de modo vitalista esses dois personagens: o seu deixar-se viver, agir por fora, o seu ser habitado de ideias sem língua, sem braços, sem pernas, como em uma vida sonhada, em um pesadelo, leva à progressiva dissecação do personagem, à morte em vida antes da morte real. O seu avesso, Capitu, é a mola da vida: mas também a sua torrente. Um traço como sempre basta para descrevê-la. Se a Sofia do *Quincas Borba* era ainda apresentada com bela pincelada naturalista, com “o busto bem talhado, estreito embaixo, largo em cima, emergindo das cadeiras amplas, como uma grande braçada de folhas sai de dentro de um vaso”, Capitu terá olhos oblíquos de cigana, “olhos de ressaca”: que arrastam com seu fluido misterioso e enérgico, “como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. E aqui, enfim, o leitor descobrirá retroativamente o indício que lhe devia fazer supor o fecho da história.

Os últimos dois romances são diferentes. O primeiro, *Esaú e Jacó*, com a sua sóbria construção de templo dórico, o seu severo equilíbrio temático e linguístico, ser-nos-á talvez o mais perfeito exemplo de “romance parnasiano”, dentro das coordenadas dessa obra em equilíbrio instável entre romantismo e naturalismo. Temática e formalmente, trata-se de um *divertissement*, na oposição especular entre dois caracteres encarnados pelos gêmeos Pedro e Paulo: o eterno tema, bíblico, clássico, shakespeariano e de tanto futuro nas letras ibero-americanas, do duo humano projetado exemplarmente em pares de gêmeos. As trajetórias de Pedro e de Paulo se encontram em nós existenciais: na mãe Natividade — *nomen omen*; no conselheiro Aires, encarnação do Machado socrático; em Flora, o amor disputado e ambíguo, incapaz de escolher, mas também incapaz de recompor na quietude do uno aquilo que a natureza bipartiu. E como o *Brás Cubas*, o *Quincas Borba* e o *Dom Casmurro* eram idealmente ligados pelo transcorrer de um a outro dos personagens e situações, o último

romance, o *Memorial de Aires*, publicado pouco antes da morte, retoma e aprofunda um personagem da história precedente. Mas talvez mais que esse conselheiro Aires, quem dita ali a própria desconsolada, desesperadora mensagem niilista é o último Machado, dissecado mesmo da ironia, do saboroso fel que inchara a sua prosa precedente, capaz somente de reafirmar em forma de diário, a conta-gotas, a sua posição não mais de hostilidade, mas de inércia diante de uma Natureza-Pandora impassível e indiferente.

5. Os contos

Melhor talvez que os romances, os contos podem nos introduzir no laboratório operoso do artesão Machado de Assis. Valerá a pena reproduzir, a propósito, o juízo de primeira mão expresso por José Veríssimo, em 1916, no fechamento de sua *História da literatura brasileira*:

Do conto foi ele, se não o iniciador, um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa.

Efetivamente ninguém jamais nesta contou com tão leve graça, tão fino espírito, tamanha naturalidade, tão fértil e graciosa imaginação, psicologia tão arguta, maneira tão interessante e expressão tão cabal, historietas, casos, anedotas de pura fantasia ou de perfeita verossimilhança, tudo recoberto e realçado de emoção muito particular, que varia entre amarga e prazenteira, mas infalivelmente discreta. Histórias de amor, estados d'alma, rasgos de costumes, tipos, ficções da história ou da vida, casos de consciência, caracteres, gente e hábitos de toda a casta, feições do nosso viver, nossos mais íntimos sentimentos e mais peculiares idiossincrasias, acha-se tudo superior e excelentemente representado, por um milagre de transposição artística, nos seus contos. E sem vestígio de esforço, naturalmente, num estilo maravilhoso de vernaculidade, de precisão, de elegância.

José Veríssimo, *História da literatura brasileira*, 1916.

É evidente aqui a tentativa de recuperar para Machado aquele atributo de escritor “nacional”, que a sua aparente impassibilidade e neutralidade linguística desejariam subtrair-lhe.

Os contos (168 textos publicados para um total de 3750 páginas, somente em parte reinseridas pelo autor na edição definitiva das obras) deveriam ser estudados em suas variantes: da primeira versão, sob o estímulo cotidiano da meia página de jornal a ser preenchida, à versão definitiva em antologia. Sete coletâneas do autor, às quais os editores póstumos estão acrescentando volumes sobre volumes de “outras páginas” que Machado talvez não teria desejado ver publicadas dessa forma.

As datas das coletâneas pontilham toda a vida do escritor e preenchem os vazios editoriais entre um romance e outro: *Contos fluminenses*, 1869; *Histórias da meia-noite*, 1873; *Papéis avulsos*, 1877–1882; *Histórias sem data*, 1884; *Várias histórias*, 1896; *Páginas recolhidas*, 1899; *Relíquias da casa velha*, 1906. Monólogos, diálogos, apólogos, contos *à clef*, crônicas. Temas urbanos, psicologia feminina, tragicomédia da vida. *Humour* sorridente e superficial nas coletâneas, ainda de gosto romântico, da primeira fase. Sarcasmo feroz, desespero, niilismo, em seguida. As realizações melhores nesse cosmorama são, segundo a opinião corrente, “Cantiga de esponsais”, “O espelho”, “Missa do Galo”, “O alienista” (história paradoxal de um psiquiatra que após ter trancafiado metade da cidade no manicômio, convencido de que a maioria das pessoas eram loucas, inverte as posições deixando a maioria fora e a minoria dentro, até a extrema congruência de trancar-se a si mesmo, como exceção de perfeita sanidade mental), “Uns braços”, “D. Benedita”, “Trio em lá menor”, “Um homem célebre”; e o elenco poderia continuar. Como paradigma pode servir, contudo, “O dicionário”, história em tom de apólogo do tanoeiro Bernardino, que se tornou por meio da demagogia o tirano Bernardão, mas que sempre sucumbe diante do poeta predileto nos jogos florais organizados pela desejada Esmeralda. O poeta vence sempre, mesmo quando o tirano, trapaceando na disputa poética, faz mudar por lei o instrumento expressivo: o dicionário. Porque, como dissera no século XVIII o poeta árcade Garção: “O raro Apeles, / Rubens e Rafael, inimitáveis / não se fizeram pela cor das tintas; / a mistura elegante os fez eternos”.

6. As formas de narrar

E é essa, pois, a poética de Machado. Com ele começa verdadeiramente aquela crise do romance moderno, já implícita nas premissas românticas, contornada pelo realismo das *tranche de vie* e de novo tocada, em toda a sua extensão, com a descoberta do homem subterrâneo e o desejo, sempre frustrado e frustrante, de investigá-lo. Machado não aponta epicamente os próprios personagens; mistura-se continuamente com eles, recorta a história em mil fatias longitudinais e transversais com a própria presença, irônica, petulante, capaz de desfazer mitos. Narra diante do espelho. Como escreveu Alexandre Eulálio, agudo intérprete de *Esau e Jacó*, “faz-se acompanhar pelo leitor até às raízes da escrita”, em uma tentativa de apresentar ao público o dinamismo da criação, criticando-a desde dentro, denunciando-lhe a cada instante as diversas possibilidades de desenvolvimento, detendo-se no particular, captando a anedota, a máxima, o provérbio (as famosas máximas de Machado: “um relâmpago deixa a escuridão mais escura”; “matamos o tempo, o tempo nos enterra” etc.), arabescando as suas histórias florais de lampejos, saltos, arrependimentos. O segredo, contudo, é não ter uma fórmula: trabalhar cada conto de maneira diversa, autólogo, sugerido por assim dizer pela matéria mesma. Não por acaso, em sua poética se lia:

O melhor é afrouxar a rédea à pena, e ela que vá andando, até achar entrada. Há de haver alguma; tudo depende das circunstâncias, regra que tanto serve para o estilo como para a vida; palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução; alguns dizem mesmo que assim é que a natureza compôs as suas espécies [...].

7. O outro Machado

Resta o outro Machado: o autor de teatro, o crítico, o epistológrafo, o poeta.

O autor dramático é absolutamente secundário em relação ao narrador: dele se falará no capítulo dedicado ao teatro.

O correspondente do epistolário (um seco, árido epistolário, sem nenhum pensamento notável, por um lado, e conduzido em regime de absoluta economia de sentimentos, por outro, como se fora da ficção literária não valesse a pena ou não fosse elegante alargar-se) não acrescenta muito ao escritor. Mostra-nos, se tanto, um ou outro aspecto novo do homem, aquele de melômano, presidente do Círculo Beethoven, pontualmente presente, sempre na mesma cadeira, no espéculo de ópera e nos concertos.

O crítico, lúcido, às vezes genial, correto sempre, é logo suplantado pelo autor literário em primeira pessoa. Mas as coisas escritas revelam um alto conceito da função: em uma ideal “República das Letras”, explicita Tristão de Ataíde, o Poder Legislativo era representado, para Machado de Assis, pelos Clássicos, pela Tradição, pelas Leis poéticas, pela Gramática; o Poder Executivo, pelos Autores; o Poder Judiciário, pelos Críticos. Na prática, Machado faz uso de um verdadeiro Código Penal. De um lado, estão os “defeitos”. E aqui, junto à improvisação, à pedanteria, ao solipsismo, à obscuridade de pensamento, encontramos, por exemplo, o “realismo”, a “negação mesma do princípio da arte”. Do outro lado, encontramos as “qualidades”: harmonia das partes, perfeição do estilo, mas também castidade da Musa, respeito às leis poéticas, instinto de nacionalidade. A propósito deste, as ideias são claríssimas: ódio pela “cor local” em termos de indianismo ou de indigenismo com todo o seu cabedal de equívocos.

a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?

O passado, o presente e o futuro da literatura, 1858.

E ainda:

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. [...]

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Instinto de nacionalidade, 1873.

Como que a expressar uma concepção extremamente moderna da “literariedade”.

8. O poeta

Quanto ao poeta, também este é esmagado pelo narrador. “Machado de Assis poeta tornou-se uma vítima do Machado de Assis prosador”, escreve Manuel Bandeira, que apreciava uma dúzia de poesias de Machado (todas contidas nas *Ocidentais*), que “têm a mesma excelente qualidade dos seus melhores contos e romances: ‘O desfecho’, ‘Círculo vicioso’, ‘Uma criatura’, ‘A Artur de Oliveira Enfermo’, ‘Mundo interior’, a tradução de ‘O corvo’ de Poe, ‘Suave Mari Magno’, ‘A mosca azul’, ‘Spinoza’, ‘Soneto de Natal’, e ‘No alto’, às quais se pode adicionar o soneto a Carolina”. A escolha de Bandeira é interessante porque ele, poeta modernista de verve romântico-crepuscular, repudia em bloco o Machado romântico e é indulgente em relação ao parnasiano, artesão de textos inspirados nos mesmos temas que solicitam o prosador. Basta citar o desfile dos séculos de “O desfecho”:

Prometeu sacudiu os braços manietados
E súplice pediu a eterna compaixão,
Ao ver o desfilar dos séculos que vão
Pausadamente, como um dobre de finados.

Ou, sempre em contraponto ao sonho-delírio do *Brás Cubas*, “Uma criatura”:

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas,
Com a sofreguidão da fome insaciável.

Habita juntamente os vales e as montanhas;
E no mar, que se rasga, à maneira de abismo,
Espreguiça-se toda em convulsões estranhas.

Traz impresso na fronte o obscuro despotismo.
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,
Parece uma expansão de amor e de egoísmo.

Friamente contempla o desespero e o gozo,
Gosta do colibri, como gosta do verme,
E cinge ao coração o belo e o monstruoso.

Para ela o chacal é, como a rola, inerme;
E caminha na terra imperturbável, como
Pelo vasto areal um vasto paquiderme.

Na árvore que rebenta o seu primeiro gomo
vem a folha, que lento e lento se desdobra,
depois a flor, depois o suspirado pomo.

Pois esta criatura está em toda a obra;
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as forças dobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida.

Os versos de Machado de Assis estão contidos em quatro volumes: *Crisálidas*, 1864; *Falenas*, 1870; *Americanas*, 1875; *Ocidentais*, publicadas junto das precedentes nas *Poesias completas* de 1900. Também aqui há uma ruptura entre o primeiro Machado, romântico, e o segundo, parnasiano: que se nota especialmente no plano técnico. Um elemento, contudo, liga estilisticamente todos os textos de Machado e valeria a pena estudá-lo também em seu significado, além de como forma significante: o uso constante, quase obsessivo, do hiato. O hiato ralenta, cansa, martela a frase: torna-a meditada, voluntária, excluída de qualquer improvisação. O Machado poeta não trabalha de modo diverso do Machado prosador: ainda que só a este último seja concedido alcançar em leveza o nível superior da arte.

9. A fortuna crítica de Machado

A história da fortuna crítica de Machado é um pouco da história da crítica no Brasil. Esta passa do sociologismo positivista humanitário de Sílvio Romero, detrator de Machado, alienado e curioso somente por psicologia em um Brasil aflito por reais problemas históricos, à sua reabilitação, obra primeiramente de Labieno (Lafayette Rodrigues Pereira) e, depois, de José Veríssimo, que reivindicam a autonomia do fato literário e reafirmam o valor cognoscitivo da literatura para além de qualquer objetivo contingente de denúncia e reforma social. Mas será preciso esperar o ano de 1935 e os primeiros estudos de Augusto Meyer para ver escavado (assim como em outras áreas se faz para escritores como Dostoiévski, criadores do *páthos* metafísico) o Machado subterrâneo e tenebroso. Será preciso esperar para ter, com a biografia fundamental de Lúcia Miguel-Pereira, a medida completa do Machado curioso em relação ao “antagonismo entre hierarquia social e direitos do indivíduo”, mas também romancista do “Segundo Reinado”: local e universal. Enfim, com o exame judicioso das fontes e influências (desde o *Ecclésiastes* aos *Diálogos* de Luciano. E mais: Shakespeare, Swift, Sterne, Thackeray, Dickens, entre os ingleses; Montaigne, Pascal, e Xavier de Maistre, Flaubert, Victor Hugo, Stendhal, entre os franceses; Garrett, entre os portugueses, parecem tê-lo modelado bem mais que os patricios Alencar e Gonçalves Dias), com o estudo dos processos de composição e de condensação, em torno do núcleo central do conto, dos arabescos discursivos (e também aqui os estudos de Augusto Meyer e, depois, aqueles de Eugênio Gomes são fundamentais), será preciso esperar obter aquele conhecimento acerca do escritor que nos permite colocá-lo e interpretá-lo dentro de um determinado repertório nacional.

Hoje, aquilo que interessa de Machado é sobretudo o jogo compositivo. Mas também o fato linguístico. Em tempos de revanchismo nacionalista, ao invés de se inserir na esteira das tentativas românticas de criar uma “língua brasileira”, a tersa, cristalina prosa de Machado parece descender também ela, como os temas e o “estilo”, de modelos de *clarté* francesa. Para o modernista Mário de

Andrade, “Machado de Assis era ainda o homem que compunha com setenta palavras”, acadêmico a ponto de justificar plenamente nesse plano a própria presença à cabeça da primeira Academia do Brasil. Mas será “esteta e hedonista” ao ponto de escrever unicamente pelo gosto de escrever, de contar para além de qualquer estímulo extrapoético, seja ele sociológico, pedagógico ou mesmo autobiograficamente libertador.

Para nós, Machado de Assis é um literato puro e, nesse sentido, para dizer como Mário de Andrade, não o maior romancista, mas o maior poeta, não o maior narrador, mas sem dúvida o maior escritor do Brasil: de todos os tempos. Ainda que, humanamente, possamos senti-lo ambíguo, glacial, inútil talvez, como são inúteis certas máquinas maravilhosas, autossuficientes, ou como são inúteis (mas o são deusas?) todos os grandes monstros cerebrais da literatura, doentes de *ennui* (o “tédio” ibérico de Pessoa e de Machado), roídos pela broca da análise pela análise, isolados, mas em meio ao mundo, não fora dele. Uma vez que:

Vulgar coisa é ir considerar no ermo. O voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente.

Brás Cubas, cap. XCIX.

10. Machado de Assis e a Itália

Em uma história literária destinada prioritariamente aos leitores de língua italiana, poderá, enfim, interessar um rápido *excursus* pelas fontes da cultura europeia de Machado, e, particularmente, por aquelas de sua cultura italiana. Não se deve esquecer que a cultura linguística de Machado — cultura toda livresca, uma vez que o homem não saiu quase nunca de sua concha fluminense — tinha em seu ativo, em primeiro lugar, o francês, um francês aprendido empiricamente na juventude, de um padeiro da Rua São Luís Gonzaga, mas depois aperfeiçoado no cotidiano comércio com os “livros” da França: os

clássicos, mas sobretudo os grandes narradores contemporâneos, Stendhal, Flaubert, Balzac. Terá, posteriormente, na velhice, um alemão estudado detalhadamente em horas estabelecidas: e quiçá houvesse nisto um certo desejo de equilibrar a influência cultural dos homens do Recife, Tobias Barreto, Sílvio Romero. Mas haverá também, diz Edoardo Bizzarri, o italiano. Em sua origem estava talvez o contato com religiosos (capuchinhos?) durante a infância devota ou com os liberais italianos durante a adolescência contestadora: ou ainda, e talvez mais, com as *cantoras* de ópera que, naquele pedaço de século, levavam à loucura as plateias de todo o mundo.

Junto às citações de Dante (de quem traduziu o canto xxv do *Inferno*, mas de quem recorda também a *Vita Nuova*), de Petrarca, de Leopardi, Machado pontilha os próprios textos de férvidos apelos à “pálida Itália”, “bela prisioneira”, “mãe de Roma”. Nomeia Crispi e Cavallotti. Mas recorda também, e sobretudo, a Duse, Ernesto Rossi, Adelaide Ristori, a Candiani, Emy la Grua. E isto porque, para o Brasil oitocentista, como para boa parte do mundo, a Itália é sempre e só a terra das ruínas, das primas-donas e dos mandolins. Nos contos e nos romances de Machado se assobia a *Norma*, a *Sonnambula*, o *Trovatore*, a *Aida*, o *Barbiere*; “Ernani involami” convive com “o bell’alma innamorata”, e “Di quella pira” faz o contracanto a “Ecco ridente in cielo spunta la bella aurora”. E, no entanto, Machado conhecia também Tasso (não é à toa que Nabuco lhe mandara a “reliquia”), Carducci, Cantù e Lombroso. Muito de sua psicologia lhe vinha via Lombroso e Mantegazza. Junto às citações óbvias (o Pico da memória, o Galileu do “eppur si muove”, o Campanella da utopia), há também aquelas mais sutis do Ariosto de Astolfo, de Maquiavel, mas sobretudo de Leopardi, “um dos santos de sua igreja”, com quem se sentia em perfeita sintonia psicofísica (“É provável que tenha também eu a minha corcunda”) e de quem fazia contraponto no *Brás Cubas* com as *operette morali*. E, aliás, Machado, não obstante vivesse entocado em sua torre literária, participava da vida de seu país. Via a imigração italiana fazer-se cada dia mais numerosa, via São Paulo transformada em uma nova Milão-Brooklyn do mundo, e do fundo de sua sabedoria “latina”, ria daqueles que invocavam medidas protetivas em favor de um Brasil índio-negro-português contra um hipotético e

temido Brasil italiano. Além da terra das *cantoras* e de Dante, apanágio do Machado passadista, o Machado laico e progressista — que mesmo no leito de morte recusará qualquer compromisso com a Igreja e os seus representantes, e que dos imigrantes italianos emprestava o mote, em italiano no texto, “chi non lavora non mangia”²⁶ — via na Itália o país dos motivos do *Risorgimento*, do anseio pela unificação, da orgulhosa autonomia Albertina (“A Itália fará por si”). Aquele *côté* romântico que aos seus personagens fazia ver “a sombra de Dante nas ruas de Florença; viu as almas dos doges pairando saudosas sobre as águas viúvas do mar Adriático”, revela-se também em sua dimensão patriótica e mitificadora.

Bibliografia

ASSIS, MACHADO DE (Joaquim Maria Machado de Assis: Rio de Janeiro, Morro do Livramento, 21 de junho de 1839 – Rio de Janeiro, Rua Cosme Velho, 29 de setembro de 1908. Sepultado no Rio de Janeiro, carneiro nº 1359 do Cemitério de São João Batista). Pseudônimos e siglas (usados especialmente em colaboração aos jornais): As., M.-as., M. A., M. de A., Dr. Semana, Gil, M., Sileno, J., Job, J. J., Victor de Paula, Platão, Y., Lara, Manassés, Eleazar, Lélío, João das Regras, Malvolio, Boas Noites, B. B., Otto, O. O., X., F., S., Max, Máximo, J. B., Z. Z. Z., Próspero, Gláucos, Camilo da Anunciação, Marco Aurélio.

Para bibliografia: J. GALANTE DE SOUSA, *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1955 (722 pp.); Id., *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1958 (2ª ed. ampliada, Rio de Janeiro, 1969); JEAN-MICHEL MASSA, *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1965.

Textos: A edição mais completa é (ainda que a fixação do texto tenha originado muitas críticas), a seguinte: W. M. Jackson, *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1936, 31 vols. (5ª ed., Rio de Janeiro, 1944; e uma nova edição organizada por Ary Mesquita, Henrique de Campos e Aurélio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro 1950). A mais acessível é: Afrânio Coutinho (ed.), *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1959 (e reimpressões subsequentes), 3 vols. (I. Romance: *Ressurreição*; *A mão e a luva*; *Helena*; *Iaiá Garcia*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Quincas Borba*; *Dom Casmurro*; *Esau e Jacó*; *Memorial de Aires*; II. Contos e teatro: *Contos fluminenses*; *Histórias da meia-noite*; *Papéis avulsos*; *Histórias sem data*; *Várias histórias*; *Páginas recolhidas*; *Relíquias de casa velha*; *Outros contos*; *Tu só, puro amor*; *Não consultes médico*; *Lição de botânica*; III. Poesia, crônicas, crítica, miscelânea e epistolário: *Crisálidas*; *Falenas*; *Americanas*; *Ocidentais*; *Poesias coligidas*; *História de quinze dias*; *Notas semanais*; *Balas de estalo*; *Bons dias!*; *A semana*; *Crítica*; *Miscelânea*; *Epistolário*; *Apêndices*). O INL editou a edição crítica de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1960; e *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, 1970. Obras

dispersas: Jean-Michel Massa (ed.), *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1965; J. Galante de Sousa (ed.), *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, 1957; Raimundo Magalhães Jr. (ed.), *Contos recolhidos, Contos esparsos, Contos sem data, Contos avulsos, Contos esquecidos, Contos e crônicas, Crônicas de Lélío*. Rio de Janeiro, a partir de 1956. Ed. antológica da crítica, J. A. Castello (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 38. Rio de Janeiro 1959; ed. antológica dos romances, Gustavo Corção (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 37. Rio de Janeiro, 1959; ed. antológica do teatro, Joel Pontes (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 48. Rio de Janeiro, 1960; ed. antológica da poesia, Péricles Eugênio da Silva Ramos (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 82. Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: A imensa produção crítica dedicada a Machado de Assis (quase toda citada nas exemplares bibliografias de Galante de Sousa e de Jean-Michel Massa) é normalmente de cunho contemporâneo e jornalístico. No entanto, não faltam estudos básicos, inclusive os publicados pela *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1958–1968.

Para sua biografia: ALFREDO PUJOL, *Machado de Assis*. São Paulo, 1917 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1934); ÁLVARO GUERRA, *Machado de Assis. Sua vida e suas obras*. São Paulo, 1923; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. São Paulo, 1936 (5ª ed., Rio de Janeiro, 1955) (fundamental); PEREGRINO JÚNIOR, *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1938 (estudo psicofisiológico); ELÓI PONTES, *A vida contraditória de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1939; MÁRIO MATOS, *Machado de Assis. O homem e a obra*. São Paulo, 1939; BARRETO FILHO, *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1947; RAIMUNDO MAGALHÃES JR., *Machado de Assis, desconhecido*. Rio de Janeiro, 1955; Id., *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1958; ASTROJILDO PEREIRA, *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1959; JOSUÉ MONTELLO, *O presidente Machado de Assis*. São Paulo, 1961; LUÍS VIANA FILHO, *A vida de Machado de Assis*. São Paulo, 1965; JEAN-MICHEL MASSA, *La jeunesse de Machado de Assis (1839–1878). Essai de biographie intellectuelle*. Poitiers, 1969; trad. brasileira: *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1971 (tese).

CRÍTICA

Após as posições do século XIX (Sílvio Romero de um lado, e Veríssimo do outro) e a biografia de Pujol do início do século XX, a crítica moderna começa com Augusto Meyer em 1936, culmina em 1939 com as publicações do centenário de seu nascimento, e em 1958 com as do quinquagésimo aniversário de sua morte. Entre os textos principais, consulte-se: SÍLVIO ROMERO, *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1897 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1936); LABIENO (pseudônimo de Lafayette Rodrigues Pereira), *Vindiciae. O Senhor Romero crítico e filósofo*. Rio de Janeiro, 1898 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1940); MANUEL DE OLIVEIRA LIMA, *Machado de Assis et son œuvre littéraire*, com prefácio de Anatole France. Paris, 1909, pp. 19–85; VICTOR ORBAN, *Machado de Assis romancier, conteur et poète*, *ibid.*, pp. 91–157; MÁRIO DE ALENCAR, *Alguns escritos*. Rio de Janeiro, 1910; ALCIDES MAIA, *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro, 1912 (2ª ed., Rio de Janeiro 1942); VERÍSSIMO, *História*, pp. 277–290; JOSÉ DA GRAÇA ARANHA, *Machado de Assis e Joaquim Nabuco*. São Paulo, 1923 (2ª ed., São Paulo 1942); MÁRIO CASASANTA, *Machado de Assis e o tédio à controvérsia*. Belo Horizonte, 1934; VIANA MOOG, *Heróis da decadência*. Rio de Janeiro, 1934; AUGUSTO MEYER, *Machado de Assis*. Porto Alegre, 1935 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1936;

depois foi incluso em *Machado de Assis, 1935–1958*. Rio de Janeiro, 1958); MONTENEGRO, *Romance*. Rio de Janeiro, 1953, pp. 125–142; MÁRIO DE ANDRADE, *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943, pp. 119–143; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Cobra de vidro*. São Paulo, 1944; ASTROJILDO PEREIRA, *Interpretações*. Rio de Janeiro, 1944; EUGÊNIO GOMES, *Espelho contra espelho*. São Paulo, 1949; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 59–107; EUGÊNIO GOMES, *Prata de casa*. Rio de Janeiro, 1953; BARRETO FILHO, “Machado de Assis”, in COUTINHO, vol. III, pp. 135–158; BRITO BROCA, *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro, 1957; WILTON CARDOSO, *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte, 1958; EUGÊNIO GOMES, *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1958; DIRCE CORTES RIEDEL, *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, 1959; AGRIPINO GRIECO, *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1959; MIÉCIO TÁTI, *O mundo de Machado de Assis. O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1961; EUGÊNIO GOMES, “A arte do conto em Machado de Assis”, in RCB, maio–junho de 1964; AUGUSTO MEYER, “O romance machadiano”, in *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1963; Id., “Sílvia e Sílvia”, in *A forma secreta*. Rio de Janeiro, 1966; FERNANDO GÓIS, “Capítulo machadiano”, in *O espelho infiel*. São Paulo, 1966, pp. 15–34; ANTONIO CANDIDO, *Vários escritos*. São Paulo, 1970; JOSÉ CUNHA LIMA, *Revisão de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1973 (exames de erros e ardis literários); RAIMUNDO FAORO, *Machado de Assis. A pirâmide e o trapézio*. São Paulo, 1974; JOSÉ LEME LOPES, *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1974; MIGUEL SANTOS, *Machado de Assis, o estilista primoroso*. Rio de Janeiro, 1974; SÍLVIO ABREU FIALHO, *O mundo dos olhos*. Rio de Janeiro, 1975; WALTER DE CASTRO, *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro, 1977; WALDIR RIBEIRO DO VAL, *Geografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1977; ROBERTO SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, 1977; SILVIANO SANTIAGO, *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, 1978; H. PEREIRA DA SILVA, *A paisagem urbana em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1980; MARIA EURIDES PITOMBEIRA DE FREITAS, *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, 1981; LUÍS COSTA LIMA, “Sob a face de um bruxo”, in *Dispersa demanda*. São Paulo, 1981; MIGUEL REALE, *A filosofia na obra de Machado de Assis*. São Paulo, 1982; *Machado de Assis* (vários autores). Rio de Janeiro, 1982; MARIA LUÍSA NUNES, *The Craft of an Absolute Winner*. Westport Conn., 1983; INGRID STEIN, *Figuras femininas em Machado de Assis*. São Paulo, 1984; CASSIANO NUNES, *Machado de Assis, crítico da classe ociosa*. São Paulo, 1984; JOHN GLEDSON, *The Deceptive Realism of Machado de Assis*. Liverpool, 1984; Id., *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro, 1986; MARIA DO CARMO PEIXOTO PANDOLFO, *A cantiga do texto em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1987; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte–São Paulo, 1987, vol. I, pp. 361–440; KÁTIA MURICY, *A razão cética de Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo, 1988; SÉRGIO GALLO, *O cronista Machado de Assis e outros motivos*. Rio de Janeiro, 1989; ENYLTON DE SÁ REGO, *Calundu e a panaceia. Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, 1989; ROBERTO SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, 1990; AFRÂNIO COUTINHO, *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1990; WILSON CHAGAS, *A fortuna crítica de Machado de Assis*. Porto Alegre, 1994.

LÍNGUA

J. MATTOSO CÂMARA JR., *Ensaios machadianos. Língua e estilo*. Rio de Janeiro, 1962. Sobre Machado de Assis como crítico: JOSÉ ADERALDO CASTELLO, “Apresentação” a *Machado de Assis*.

Crítica. Rio de Janeiro, 1959; MANUEL BANDEIRA, in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, junho de 1939, vol. II, nº 12 (republicado no vol. III das *Obras completas*, op. cit., Rio de Janeiro, 1959).

SOBRE MACHADO DE ASSIS COMO AUTOR TEATRAL (CF. INFRA, CAP. X)

LAFAYETTE SILVA, “O teatro de Machado de Assis”, in RABL, dezembro de 1931, nº 120, pp. 467–471; JOSÉ GALANTE DE SOUSA, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II, pp. 62 ss.; RUGGERO JACOBBI, *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961, pp. 74–77; Id., *O espectador apaixonado*, op. cit.; SÁBATO MAGALDI, in *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, pp. 116–129; MARIO CACCIAGLIA, *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma, 1980 (trad. brasileira: *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986).

SOBRE OBRAS AVULSAS

A mais estudada é *Dom Casmurro*. Ver: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1903, série III, pp. 33–45; AFRÂNIO PEIXOTO, prefácio à tradução francesa de Francis de Miomandre. Paris, 1936; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, prefácio à tradução espanhola. Buenos Aires, 1946, pp. VII–XXXIII; WILTON CARDOSO, “Os olhos de Capitu. Ensaio de interpretação estilística”, in *Kriterion*. Belo Horizonte, outubro–dezembro de 1947, nº 2, pp. 186–209; HELEN CALDWELL, *The brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley–Los Angeles, 1960; EUGÊNIO GOMES, *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro, 1967; JOAQUIM FRANCISCO COELHO, “Um processo metafórico de Dom Casmurro”, in *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Penn., julho–setembro de 1970, nº 72, pp. 465–472; LINHARES FILHO, *A metáfora do mar em “Dom Casmurro”*. Rio de Janeiro, 1978; CONSUELO ALBERGARIA, *Em defesa de Capitu*. Rio de Janeiro, 1978; CARLOS ALBERTO DOS SANTOS ABEL, *O ciúme em “Dom Casmurro”*. Rio de Janeiro, 1978; RONALDO SCHÜLER, *Plenitude perdida*. Porto Alegre, 1978; SÔNIA SALOMÃO, *Uma leitura do trágico em “Dom Casmurro”*. Rio de Janeiro, 1979. *Brás Cubas*: CAPISTRANO DE ABREU, “As memórias póstumas de Brás Cubas, será um romance?”, in *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 de janeiro e 1º de fevereiro de 1881; WOLFGANG KAYSER, in *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Coimbra, 1948, vol. I, pp. 301–307; AMARILES GUIMARÃES HILL, *A crise da diferença*. Rio de Janeiro, 1976. *Quincas Borba*: TRISTÃO DE ARARIPE JR., “Quincas Borba”, in *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 e 16 de janeiro de 1892; CARLOS MAGALHÃES DE AZEREDO, “Quincas Borba”, in *O Estado de São Paulo*, 19, 20, 21, 24, 26 e 27 de abril de 1892; JOSÉ VERÍSSIMO, “Quincas Borba”, in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1894, vol. II, pp. 195–207; AUGUSTO MEYER, “Quincas Borba em variantes”, in *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1963; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *O mundo social de Quincas Borba*. Porto Alegre, 1974; TEREZA PIRES VARA, *A mascarada sublime: estudo de “Quincas Borba”*. São Paulo, 1976. *Esaú e Jacó*: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907, série VI, pp. 215–222; MÁRIO DE ALENCAR, *Alguns escritos*, op. cit. Rio de Janeiro, 1910, pp. 54–65; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, “Esaú e Jacó”, in *Análise estrutural de romances brasileiros*. Rio de Janeiro, 1973; ALEXANDRE EULÁLIO, “De um capítulo de *Esaú e Jacó* ao painel d’*O último baile*”, in *Discurso*. São Paulo, 1983, pp. 181–207.

REVISTAS

Dedicaram números únicos a Machado de Assis, por ocasião do centenário de seu nascimento, a *Revista do Brasil*, junho de 1939; e *Dom Casmurro*, nº 101 e 102 (1939); pelo centenário da sua morte, a *Revista do Livro*, setembro de 1958, t. III, nº 11; e a *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, nº 1-7 (1941). No sexagésimo aniversário de sua morte, foi organizada no Rio de Janeiro (com inauguração em 14 de novembro de 1968) uma Exposição Comemorativa pela Biblioteca Nacional, com a contribuição da coleção *Plínio Doyle* (catálogo).

PARA AS RELAÇÕES ENTRE MACHADO DE ASSIS E A ITÁLIA

EDOARDO BIZZARRI, “Machado de Assis e l’Italia”, in *Caderno*, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo, 1961, nº 1; Id., “Machado de Assis e Dante”, *ibid.*, 1965, nº 5. Para a influência de Leopardi: OTTO MARIA CARPEAUX, “Uma fonte filosófica de Machado de Assis”, in *A Manhã*. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1948; cf. Luciana Stegagno Picchio (ed.), *Letterature d’America*, verão de 1988, t. IV, nº 18; a edição inteira é dedicada a Machado de Assis (com artigos de Flavia Ravazzoli, Enylton de Sá Rego, Alessandra Mauro, Luiza Lobo, Rita Biscetti, John Gledson, Elisabeth Ruchti e Alexandre Eulálio).

CAPÍTULO IX: A POESIA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: REALISTAS E PARNASIANOS

*Eu amo os gregos tipos de escultura:
Pagãs nuas no mármore entalhadas;
Não essas produções que a estufa escura
Das modas cria, tortas e enfezadas.*
— Raimundo Correia, “Plena nudez”, *Sinfonias*, 1883.

1. Realismo romântico: a poesia científica

O s movimentos de reação ao romantismo que caracterizam na literatura a segunda metade do século XIX brasileiro, e que correspondem, no plano social, à consolidação no país de uma civilização burguesa e industrial e, no plano ideológico, à afirmação junto à inteligência local do positivismo em seus componentes científicos (darwinismo, conceitos de evolução, de hereditariedade, de ambiente e de seleção natural) e pragmáticos, nos quais biologia e sociologia se encontram e se confrontam a cada passo, reconheceram seus numes em Taine e Zola. Mas também, como vimos, nos escritores realistas portugueses: de Eça de Queirós a Fialho, de Ramalho Ortigão ao primeiro hugoano, Guerra Junqueiro, de Antero de Quental ao Teófilo Braga “científico” e positivista.

Na poesia, modelo dos versejadores realistas será o Gonçalves Crespo (1846–1883) das *Miniaturas*: outro autor disputado pelas duas literaturas, a portuguesa e a brasileira, e que pela própria bipolaridade adquire sentido e valor. Na realidade, este mulato “escuro”, que se transferiu para Portugal aos quatorze anos, doutor em Coimbra, poeta e deputado, marido daquela refinadíssima Maria Amália Vaz de Carvalho que lhe abrirá as portas dos salões e das congregações literárias e mundanas, mais celebrado em vida por sua personalidade eclética do que *post mortem* por sua obra poética, foi certamente poeta português no sentido mais rigorosamente estilístico do termo. E isso malgrado certas reminiscências culturais suas (Casimiro de Abreu) possam explicar a sua fortuna junto a escritores brasileiros que lhe captarão o gosto pelo quadro da vida cotidiana, pelo particular realístico inserido em um contexto já parnasiano.

A poesia realista e positivista é cultivada em dois centros do Brasil, ao norte e ao sul do país.

Ela é cultivada, ao norte, no Recife de Tobias Barreto e agora de Sílvio Romero, de Martins Júnior, de Teixeira de Sousa e de Prado Sampaio; assume os tons filosóficos e engajados da poesia científica: uma tendência que não irá se exaurir e dará ainda, em pleno século XX, a alucinada ciência em versos de Augusto dos Anjos. E é também cultivada, ao sul, no Rio de Janeiro e sobretudo em São Paulo, onde o

realismo artístico se choca com as correntes mais qualificadamente socialistas do país; será poesia anticlerical e republicana, realismo de batalha, cheio de boas intenções sociais e políticas, ainda que não tenha alcançado grandes resultados poéticos.

Em Recife, a intervenção de Sílvio Romero é de 1870 e se anuncia com um famoso artigo (“A poesia dos *Harpejos poéticos*”) publicado na revista *Crença*, no qual se convidava os poetas a nutrir de pensamento filosófico os seus escritos e a abandonar o já antiquado filão de um romantismo lacrimoso e de um enfadonho indianismo.

No sexto tomo de seu *Cours* de filosofia positiva, Auguste Comte convidava a cantar os “prodígios do homem, a conquista da natureza, as maravilhas de seu altruísmo”; proclamava o espírito positivo, “fonte fecunda de novas e poderosas inspirações, suscetíveis de uma popularidade sem precedentes pois em plena harmonia, seja em relação ao nobre instinto de superioridade do homem, seja em relação ao conjunto de suas concepções racionais”. Ecos entusiastas respondiam da França e da Bélgica, da Espanha, do México, de Portugal: e os nomes eram aqueles de Sully Prudhomme, André Lefèvre, Louis Ackerman, Hippolyte Stupuy, Alfred Berthezène, de Bartrida, de Manuel Acuña, de Teófilo Braga. Desde sua província brasileira, também Romero procura se inserir no coro; mas na realidade os seus versos (*Cantos do fim do século*, 1878) jamais chegarão a afastar-se do grande modelo romântico e hugoano.

Mais coerente é a tentativa de Martins Júnior (1860–1904), que, embebido de espíritos comtianos, proclamara desde as páginas de sua *Poesia científica* (1883):

Já não nos serve o sentimentalismo romântico, nem nos serve também a reação junqueiriana que tanto atuou por cá. Não presta mais o linfatismo lírico dos poetas subjetivistas, e nem mais merece ser assimilada a metafísica transcendental dos poemas sociais hugoanos. Tudo isto para um lado, e trabalhe-se conscientemente, herculeamente, com ardor e com fé, na propagação de um novo credo, na arquitetura de um monumento novo. [...] É que ao pé de nós — de nós, os libertos da algema teológica e da gargalheira metafísica — alteia-se em frescuras de madrugada, em lucilações magníficas de farol, de poses prometedoras e corretas, o vulto harmonioso de uma outra Poesia sã, verdadeira, forte, construtora e afinada pelas modernas sínteses filosóficas.

Não fosse esse patético entusiasmo, essa cândida confiança nas “modernas sínteses filosóficas”, Martins Júnior poderia ser citado como o mais legítimo antecipador de todos os futurismos e modernismos do início do século xx. Também para ele a Musa é “uma luz elétrica”; as auroras da Pátria, “pilhas de Volta”. Mas não basta gritar

[...] Musa! o olhar viril,
Vamos, imerge agora ali, na Filosofia!

para fazer poesia. E todos estes versos (*Estilhaços*, 1879; *Visões de hoje*, 1881; *Tela policroma*, 1893), devotados a suplantar com a “verdade da ciência” a imaginação romântica e a colocar as bases de uma escola poética positivista, que não mais se sacrifica à Fantasia e à Imaginação, mas às novas musas Realidade e Verdade, permaneceram no limbo das boas intenções literárias.

Na “Academia Francesa” do Ceará e nas escolas jurídicas de Recife e São Paulo, como nas escolas de medicina da Bahia e do Rio, são discutidas as grandes questões que tocam o país: a escravidão, que desaguará na abolição de 1888; o problema institucional, que verá a Proclamação da República em 1889; o problema religioso, proposto pela vinda (da França) de novos sacerdotes testemunhas da *Renouveau catholique* e partidários de uma independência do poder dos bispos em relação à coroa, à qual se opõe a inteligência maçônica e autonomista do Conselho Imperial; e, enfim, o problema militar, a saber, o problema da ingerência dos militares na coisa pública, tornado sempre mais evidente, especialmente após a Guerra do Paraguai (1864–70). Ao lado desses, que são problemas específicos do Brasil, estavam na ordem do dia as questões atuais em qualquer país do mundo: a emancipação da mulher, a democracia, o trabalho, a distribuição da riqueza.

A poesia ajusta aos seus registros os novos temas. Mas tais poetas realistas, que escrevem em alexandrinos e elegem como protagonista de seus versos jovens louros de olhos inspirados, são ainda, de muitos modos, filhos do romantismo. Exemplar nesse sentido, também no Norte, é a história poética de Celso de Magalhães (1849–79), que, após

ter estreado aos dezessete anos com um poema abolicionista (“O escravo”, 1867), faz-se adepto de Sílvio Romero e continua a compor versos de um “realismo velado” (segundo a expressão do próprio Sílvio Romero), “filho da observação” e “sem excessivas cruezas”: enquanto a fecunda aliança de estímulos românticos (garrettianos) e de rigor positivista o induzirá a pesquisas orgânicas sobre o folclore brasileiro, que farão dele entusiasta colecionador da *Poesia popular brasileira* (Recife, 1873).

Os “realistas urbanos” do Sul parecem mais violentos. Carvalho Júnior (1855– 1879), por exemplo, fazia profissão de um polêmico (baudelairiano) antropofagismo em relação à mulher. Os seus ataques como:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
[...]

Ou as suas explosões de “realismo repulsivo e priápico”:

Mulher! Ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.
[...]

podiam desagradar a um paladar fino como aquele de Machado de Assis, mas encontram eco por toda parte nos poetas da época.

Em Teófilo Dias (1854–1889) e nas suas *Fanfarras* (1882), Baudelaire convive justamente com Carvalho Júnior, e “*la morsure et le baiser*”²⁷ da *Chanson d’Après-midi* se solidificam em “dentadas por entre os beijos”: imagens que, de resto, causarão efeito até sobre os mais refinados entre os parnasianos, como Raimundo Correia. E em Lúcio de Mendonça (1854–1909), advogado, jornalista e homem político, defensor da república desde as colunas que mantinha no *Colombo*, em *O País* e no *Jornal do Brasil*: poeta no qual à nota romântica nacional (*Névoas matutinas*, 1872; *Alvoradas*, 1875), ao gosto de Fagundes Varela e de Castro Alves, mas também de Guerra Junqueiro e de seu deísmo anticlerical, corresponde sempre o baixo contínuo de um socialismo hugoano (*Visões do abismo*, 1888; *Vergastas*, 1889;

incluídos em *Murmúrios e clamores*, 1902, a edição definitiva das poesias), percorrido aqui e ali por arrepios de sensualismo amoroso.

Por sua vez, Fontoura Xavier (1856–1922), ateu, anticlerical e republicano, modelará as suas *Opalas* (1884) na cera das *Vergastas* de Lúcio. Deste último, prosador regionalista, há de se falar ainda no capítulo dedicado à prosa. Mas de Fontoura Xavier vale a pena sublinhar, mais que o libelo antimonárquico contra Dom Pedro II (*O régio saltimbanco*, 1877), a maestria, já toda parnasiana, de alguns epigramas filosóficos e de poemas cosmopolitas abertos já à imitação bainvilliana ou até mesmo ao plágio, culto e levemente esnobe, na direção norte-americana (Stephen Crane).

São os anos em que os tribunos pisam sobre a tumba do romantismo proclamando

Morto! morto! desgraça! é morto o Romantismo!

Tomás Delfino, 1882.

mas em que a “tuba do progresso” e o “corpo são da nova humanidade”, na expressão de Afonso Celso (1860–1938: *Telas sonantes*, 1879), estão para ceder o passo à batuta do poeta parnasiano e ao seu novo velho mito da torre de marfim.

2. Românticos no Parnaso

O verdadeiro precursor do parnasianismo brasileiro, o seu primeiro partidário, em críticas diretas a canalizar em formas de elevada compostura os acentos inquietos e inconsequentes da poesia realístico-social, e o seu primeiro adepto, na dignidade dos versos que vão de *Crisálidas* (1864) até *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875), foi Machado de Assis. A capacidade de Machado de apropriar-se, integrando-as em uma individualíssima experiência literária, de todas as tendências estilísticas de uma época, permite-lhe aproximar-se aqui de um pequeno grupo de poetas e de escritores não facilmente situáveis em

uma determinada escola ou corrente estética. São poetas que podem exprimir-se em formas de estilizado e irônico romantismo, como Guimarães Júnior, ou tentar o *pizzicato* do sonetinho *à la* Gonçalves Crespo, como o último Celso de Magalhães e o primeiro B. Lopes, ou emprestar um ouvido a Théophile Gautier e o outro ao árcade luso António Feliciano de Castilho, como Artur de Oliveira.

O camaleão de ouro das letras brasileiras é, contudo, nesse período, Luís Delfino (1834–1910), que realiza uma inteira parábola literária sob o signo da disponibilidade. Médico e homem público, senador da república, foi poeta de domingo no sentido mais desinteressado da palavra; e os seus versos, divulgados em jornais e revistas, nunca recolhidos em volume durante sua vida (seriam-no após a morte, por obra do filho Tomás). Delfino gozou, no entanto, de grande fama junto aos contemporâneos. Após um ostracismo de anos, foi singularmente recuperado por poetas modernistas que não tinham nada em comum com ele, como Manuel Bandeira e Murilo Mendes, mas que ficaram fascinados com uma poesia de rara sugestão verbal, na qual as reminiscências românticas à maneira de Castro Alves trajam roupagem parnasiana ou simbolista.

Delfino idealiza romanticamente a mulher e o amor e escreve hinos de empenho civil e político, mas participa parnasianamente do gosto preciso e objetivo da poesia-pintura ao compor quadros verbais inspirados em telas de Dürer ou de Rubens (*Algas e musgos*, Rio de Janeiro, 1927). Esculpe sonetos como “Cadáver de virgem” na esteira do famoso “Pálida e loira” de Feijó, e também ornamenta com lustros orientais e “pecaminosa” sensualidade os versos secretos do honesto *pater familias* (os versos publicados postumamente vão de *Poesias líricas*, 1934, até *Posse absoluta*, 1941).

Junto a ele, Artur de Oliveira (1851–82) se conota pela mesma postura dispersiva em relação a uma literatura cultivada mais como atividade de salão e de relação do que como íntima exigência criativa. Rico de experiência europeia, amigo de Théophile Gautier, que o chamava *le père de la foudre*, conversador brilhante (Machado de Assis o chamava “saco de espantos”), importador para a pátria de

módulos parnasianos. Na França, além de Gautier, ligara-se em amizade com Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Villiers de l'Isle-Adam, e, uma vez no Brasil, poetas parnasianos como Alberto de Oliveira se dispuseram a testemunhar que “o assim chamado parnasianismo saíra dos largos bolsos das calças inglesas de Artur de Oliveira”. No ambiente literário da época, Artur foi sobretudo uma presença. Pediam-lhe conselhos, dedicavam-lhe versos. Quanto à sua obra, poucos, decepcionantes *Dispersos* seriam publicados pela Academia somente em 1936.

Mais fecundo, Luís Guimarães Júnior (1845–98) passaria também ele do romantismo de estreia (*Corimbo*: Recife, 1869) a um contido descritivismo que o levaria a ser classificado como parnasiano às margens de uma itinerante existência de diplomata, auspiciosa de perspectivas culturais sempre novas. Aliás, foi justamente de Lisboa, onde, em 1882, um crítico como Fialho de Almeida aplicou aos versos de Guimarães Júnior a etiqueta parnasiana, que o termo “parnasiano”, acolhido no prefácio à segunda edição dos *Sonetos e rimas* (1886), deveria chegar ao Brasil para ser ali empregado como indicador de uma nova postura literária.

Entre os românticos no Parnaso valerá a pena citar ainda Valentim Magalhães (1859–1903), o qual passa de uma experiência realístico-social (*Cantos e lutas*, 1879) a versos de mais elaborada feitura (*Rimário*: Paris, 1900) que o colocam entre os precursores do parnasianismo brasileiro.

Mas será necessário recordar sobretudo B. Lopes (1859–1916: Bernardino Lopes da Silva, mas se leia Bê-Lopes, pois o poeta, um mestiço de origem humilde, *bohémien* e romanticamente alcoolizado no cinza de uma vida de empregado subalterno, automeceu-se assim, como em outros tempos o fizera Sousândrade). Em B. Lopes o romantismo, se havia, era de registro cotidiano e popularesco. E existe como que uma ascese temática dos rústicos *Cromos* (1881), microfotografias ambientais, no gosto da aquarela costumbrista à maneira de Gonçalves Crespo, com um toque de verismo social, através dos *Pizzicatos* (1886) urbanos que tentam a nota intimista, até,

mais tarde, os delirantes *Brasões* (1895), *Sinhá Flor* (1899) e *Plumário* (1905). Nestes, o mestiço B. Lopes, excluído de um mundo burguês e nobre que o fascina, conquista tal mundo no plano da arte em uma recriação fantástica, entre o *naïf* e o surrealista, o *kitsch* e o patafísico, que é já o inventário suntuoso dos parnasianos, mas uma pitada de loucura recriadora e em certo sentido redentora. Como aquelas alcovas escarlates abertas ao amor e... à neve:

Torreões de opala, alcovas de escarlata
Abertas para o amor e para a neve,
[...]

O melhor B. Lopes é, todavia, o cantor em surdina dos versos cotidianos, contraponto brasileiro do português Cesário Verde:

Recordo: um largo verde e uma igrejinha,
Um sino, um rio, um pontilhão e um carro
De três juntas bovinas que ia e vinha
Rinchando alegre, carregando barro.
[...]

3. O “Parnaso” brasileiro

Uma estilização manualística, que tem as suas vantagens na organização de uma matéria tão heterogênea quanto polissêmica, faz do parnasianismo brasileiro o movimento correspondente, em poesia, àquilo que realismo e naturalismo representam na prosa. No âmbito brasileiro, contudo, como “poesia realista” se costuma indicar, por convenção, no mais das vezes a poesia que precede a constituição do Parnaso local, na esteira do que acontecia na Europa e, contemporaneamente, em todo país de cultura europeia.

Aquele desejo de uma arte mais defendida em seu pudor, mais respeitosa da tradição formalística nacional, que na França, durante os últimos anos do império, dera origem ao movimento do *Parnasse*, age, de fato, também no Brasil em sentido antirromântico, recolhendo em

escola, sob o signo da arte pela arte, personalidades literárias das mais diversas extrações e de diferentes capacidades poéticas.

Como coordenadas oficiais do parnasianismo brasileiro se costuma indicar, de um lado, 1886, o ano em que nos jornais e nas revistas literárias os poetas locais da escola começam a se autodefinir e a ser indicados como “parnasianos”; e, de outro, 1893, quando, com a publicação dos *Broquéis* de Cruz e Sousa, o simbolismo se instaura por sua vez como movimento de ponta na literatura nacional.

A postura de impassibilidade descritiva em relação a uma realidade que deve ser subtraída ao tumulto romântico e subjetivista, a forma clássica e rigorosa, a concepção do *métier* de literato como prática artesanal, encontram larga audiência junto a agremiações estéticas espalhadas por todos os lados em um país ainda afetado pela promoção cultural e ainda à procura da própria identidade espiritual. Por isto, saltando sobre a experiência romântica, os modelos são assumidos da fonte lusitana, especialmente do século XVI, onde poetas como António Ferreira aconselharam:

Muito, ó Poeta, o engenho pode dar-te.
Mas muito mais que o engenho, o tempo e o estudo;
Não queiras de ti logo contentar-te.

É talvez por isso que, mesmo após o experimento simbolista, o parnasianismo no Brasil sobreviverá a si mesmo, deslocando dos grandes centros inovadores (Rio de Janeiro, São Paulo, Recife) para a província aquela ânsia de dignidade formal, aquele desejo de fazer bem a própria arte que, para além de todos os conteudismos, reflora na história literária de todo país de vez em quando, aplacado o tumulto irracionalista (e se chame a isso historicamente misticismo medieval, inquietude barroca, arroubo romântico, espiritualismo e surrealismo do século XX), o espírito humano retorna de tempos em tempos ao berço da racionalidade e do pudor expressivo.

Mudam os temas: sempre sentimentos e estados da alma, mas fora de qualquer sentimentalismo romântico, descritos em sua objetividade e ao mesmo tempo como resultado da provocação ou, melhor, do contato com os objetos do viver cotidiano. E mudam os instrumentos:

a língua se torna clássica, econômica e controlada, mas sobretudo o verso. Leis precisas, como aquela da “mobilidade das cesuras” codificada por Manuel do Carmo e aplicada ao decassílabo, governam as novas métricas que substituem as monótonas redondilhas duplas e os “negligentes” versos soltos dos românticos. A frequência dos manuais franceses, bem como das leis da versificação portuguesa, propostas por António Feliciano de Castilho, convida à sinalefa e à sinérese e dá o gosto pela rima rara, pela forma fechada (o soneto, mas também o *rondel* e o *rondò*; e depois o *pantum* malês de Victor Hugo e de Leconte de Lisle; o *gazel* árabe; e *triolet*s e *biolets*). Os poetas são muitos: e se hoje, em perspectiva, podemos distinguir as árvores de copa altaneira (Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho) das humildes *myricae*,²⁸ justamente o seu empenho formalístico nos impede de considerar estas últimas como vegetação preterível e sem valor.

4. A trindade parnasiana: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia

A trindade parnasiana compreende, por estilizada convenção crítica, os nomes de Alberto de Oliveira, de Raimundo Correia e de Olavo Bilac. Semelhantes e acomodáveis por um intransigente apego ao *slogan* da arte pela arte teorizado por Gautier, por uma defesa ativa e ao mesmo tempo modesta do *métier* de poeta e dos instrumento de lapidação que essa profissão comporta, eles se diferenciam pela diversa carga humana, que encarnará de lirismo as delicadas paisagens de Alberto de Oliveira, que colorirá de tons sociais (à maneira de Antero de Quental) os versos de Raimundo Correia e que dará notas de otimismo vitalista ao mais destacado deles, Olavo Bilac.

4.1. alberto de oliveira

Dos três, o mestre, no sentido daquele que mostra o caminho, costuma ser considerado Alberto de Oliveira; ainda se o maior e, quiçá em absoluto, o “melhor artesão” brasileiro da segunda metade do século XIX pareça ser, atualmente, Raimundo Correia.

Também para Alberto de Oliveira (1859–1937), a estreia, ao menos nomeadamente, foi romântica (*Canções românticas*, 1878): já, porém, com o desejo de alcançar, em beleza, aquela impassibilidade diante do objeto literário (estátua, mármore, vaso, leque), motivo pelo qual ele será mais tarde indicado como o Leconte de Lisle brasileiro. Alberto de Oliveira, que na vida pública devia impor aos próprios contemporâneos a sua personalidade de homem “nobre”, ocupando sucessivamente postos-chave de funcionário, de docente e de acadêmico, em 1924 recebe dos compatriotas, em plena revolta modernista, o título de “príncipe dos poetas brasileiros”. Mas recebeu também aquele de “poeta-geladeira”. Como o Carducci italiano, embora em outro nível geracional e estilístico, ele não consegue jamais, de fato, espanar de si o pó professoral. Em seus versos bem construídos, martelados segundo a lição dos clássicos de um lado, e dos teóricos da versificação portuguesa de outro (toda essa geração teve como seu abecedário poético o *Tratado de versificação* de Castilho), ele buscou traduzir em módulos brasileiros a lição de Heredia e de Banville. Tratava-se de circunscrever em cenas analiticamente recortadas do real os objetos poéticos, em uma transferência voluntária de atenção do sujeito para o objeto, em um distanciamento apolíneo do mundo e do tumulto das sensações.

Impassível, daquela impassibilidade poética que cada um teoriza a seu modo (a *morale des choses* de Baudelaire), o “grande Alberto” não conseguiu, contudo, jamais ser: para sua e para a nossa sorte. As antologias (também as inteligentes e anticonformistas, como aquela de Manuel Bandeira, que do poeta soube colher a veia barroca e que, enquanto poeta, julga o parnasiano com base em seu próprio código, imputando-lhe o abuso dos artifícios — inversão e *enjambements* — fora dos cânones da escola) surpreenderam Alberto de Oliveira no ato de esculpir o seu “Vaso grego”:

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vindo do Olimpo, a um novo deus servia.

Fixaram-no no ato de pincelar “em rubras flores de um sutil lavrado” o “Vaso chinês”, onde o soneto é fechado, como sempre, com a famosa chave de ouro.

Contudo, o mais sutil, musicalmente vibrante Alberto de Oliveira não é o artífice culturalmente curvado sobre os objetos da liturgia parnasiana, mas aquele que aplica rigor descritivo e contida emoção na recuperação dos eternos temas-objetos da tradição nacional: a fonte na floresta, mas sobretudo a palmeira, segundo a moda instaurada por Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras”, mas também “Cantor das selvas, entre bravas matas / Áspero tronco da palmeira escolho”), que o regionalismo “sertanista” ainda não identificou no buriti, a “palmeira” inconfundível das Gerais de Guimarães Rosa. Da linha central da tradição nacional, Alberto de Oliveira substituiu a palmeira pelo *topos* do leque. Mas à imagem áspera do cantor das selvas Gonçalves Dias, opõe ele um elegante, controlado equilíbrio: o vento romântico se aplacou na brisa parnasiana.

Ser palmeira! existir num píncaro azulado,
Vendo as nuvens mais perto e as estrelas em bando;
Dar ao sopro do mar o seio perfumado,
Ora os leques abrindo, ora os leques fechando;
[...]

Há também o aspecto intimista da poesia de Alberto de Oliveira: como que esmagado pela imponência neoclássica da obra e, por isto, subestimado pela crítica, mas nem por isto menos significativo e importante. Às origens do pequeno poemeto “Alma em flor” (editado em 1905), nos sonetos distribuídos em cantos, há uma inspiração romântica, à maneira de Casimiro de Abreu, que por sua vez serve de prelúdio aos temas crepusculares. A polida compostura da forma dá a esta matéria diversa (uma experiência amorosa da adolescência, exposta em formas simples e coloquiais) o inconfundível selo parnasiano. Mas no odor de terra, no aprisionamento dentro da pacata moldura do soneto de uma natureza tropical em flor (a “cajazeira”, a

“tropical palmeira”, o “sertão”, a “floresta inteira / que em corimbos, festões e luz se abria”: metáforas todas da adolescência que se abre ao amor), há também a marca brasileira desse parnasianismo ultramarino.

4.2. olavo bilac

Ligado a Alberto de Oliveira por uma terna amizade (a irmã de Alberto, Amélia, foi, por algum tempo, sua noiva), Olavo Bilac (1865–1918) carrega consigo, de sua movimentada biografia, como que um contínuo clangor de armas. E se nos detemos sobre a sua biografia é somente porque esta pode parecer exemplar, não no sentido hagiográfico do termo, mas como modelo de carreira literária, de processo academicizante.

Filho de um cirurgião do exército, viria a conhecer o pai, sobrevivente da Guerra do Paraguai, somente em 1870, aos cinco anos. O clima familiar, marcialmente patriótico, nos anos seguintes à guerra, influenciará certamente as futuras escolhas, mesmo as negativas, do homem a quem hoje poucos perdoam o fato de se ter feito, aos cinquenta anos, defensor, em um Brasil ainda imune ao germe militarista, do serviço militar obrigatório e de uma defesa nacional sentida em clave autonomista, como resposta de um Brasil autoconsciente e independente à guerra fratricida da Europa.

Mas a primeira reação ao militarismo familiar foi também, no jovem, de recusa. E eram os anos da *bohème* e da frustração acadêmica. Inscrito sucessivamente na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro e de Direito em São Paulo, Bilac acaba por abandonar os estudos universitários e lançar-se à profissão jornalística na anarcoide *Cidade do Rio* do famoso abolicionista mulato José do Patrocínio, que a sociedade de bem daquele tempo considerava desqualificante.

Após o primeiro livro (*Poesias*, 1888), a fama, a viagem à Europa, o breve, e exaltante convívio em Paris com Eça de Queirós; depois o

retorno, a prisão e o exílio político em Minas, em 1892, como antiflorianista durante a ditadura do Marechal. Ali começa a amizade com Afonso Arinos e a renacionalização cultural e sentimental do homem que, no plano da criação artística, também nos tempos da *bohème* existencial e no tratamento de temas sensuais, sempre dera exemplos de ordem formal, de polida, marmórea forma parnasiana. Da experiência de Minas nasce o Bilac didático. Junto aos motivos das bandeiras, das cidades mortas, da história pátria transpostos em poesia, encontramos a constante *paideia* positiva e negativa em relação a um país que não tem livros didáticos, que não tem escolas. E aqui é necessário colocar, de um lado, os úteis livros de leitura para as escolas, em prosa elegante, destinados a suplantiar os velhos, horríveis manuais. E de outro, a ideia, discutível o quanto se queira, de que o serviço militar obrigatório possa suprir tal necessidade. Bilac entra na Administração, está junto de Machado de Assis como membro fundador da Academia Brasileira de Letras, participa como secretário na conferência panamericana do Rio de Janeiro, na qual estava presente Rubén Darío; em 1907, é eleito “príncipe dos poetas” e é gratificado com um banquete gigante, um banquete monstro, no Palace Hotel. Em 1917, enfim, viaja pelo Brasil em campanha militarista.

Uma vida realizada. Mas também um autêntico literato e um esteta; alguém a quem (o paralelo clarificador, para os italianos, é com D’Annunzio), após alguns anos, para além da motivada desconfiança dos pósteros imediatos, poder-se-á talvez render revisada justiça. Poucas vezes, observa Alceu Amoroso Lima, o Brasil terá na ribalta uma geração literária como aquela que se ilumina com os nomes de Machado de Assis, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Raul Pompeia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, José Veríssimo, Araripe Júnior, Coelho Neto, Emílio de Meneses, Lúcio de Mendonça, Capistrano de Abreu, Oliveira Lima, João Ribeiro.

Em suma, a geração que fundou a Academia e cujo erro fatal foi somente aquele de não ter compreendido o simbolismo e de ter condenado intencionalmente ao ostracismo as suas duas maiores figuras, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Naquela geração e naquele grupo de “ases” da poesia, da crítica, da oratória, do romance, de todos os setores das letras, sem falar daquele das artes, Bilac seria a estrela de maior fulgor no firmamento poético, aquela que reuniria, em torno à sua musa, um entusiasmo, ao mesmo tempo culto e popular,

somente comparável, antes dele, àquele suscitado por Gonçalves Dias ou por Castro Alves, e, após ele, por nenhum outro, pois desde então se instaurou entre o grande público e as artes, inclusive a poesia, um mal-entendido, ou uma dissociação, até agora não esclarecido suficientemente.

Alceu Amoroso Lima, *Olavo Bilac*, 1957.

No plano da realização poética, todos os papéis estão regulares. Antes de mais nada as *Poesias* (1888): e depois crônicas, novelas, contos, conferências, traduções (todos os parnasianos foram esplêndidos tradutores), colaborações (narrativa, com Coelho Neto; teoria da versificação, *Tratado de versificação*, 1910, com Guimarães Passos), até *Brésil* “baedeker” ou o manual para as escolas. De Bilac a crítica tentou muitas definições: epicurista, gênio plástico, poeta fescenino, capaz de “elegância, sobriedade, doçura, muita doçura sem que diminua jamais o entusiasmo”, até o pequeno retrato de Agripino Grieco:

Poeta ondulante e múltiplo, foi uma espécie de Loïe Fuller do verso, e poetava como a outra dançava em suas célebres danças luminosas. [...] É curioso que quem ouça falar de Bilac pense logo num homem dado a amores fatais, num herói de romance romanesco. Pois seus amores foram todos de cabeça, puramente cerebrais. Nunca se lhe conheceu uma paixão ardente. Tudo, em seus versos líricos, parece simulado. E, como esses versos são sempre admiráveis, Bilac deu, sem querer, razão a quantos afirmam que arte é artifício [...]. Homem encantador, esse poeta! Teve o necessário para atrair, para forçar a popularidade. Feio, de uma fealdade por assim dizer fascinante, impressionava homens e mulheres. Era estrábico e meio prógnato, mas que inteligência, que distinção, que graça em tudo isso. Dizendo versos, encantava, tanto mais quanto um ligeiro sotaque lisboeta, de alfacinha petulante, lhe tornava a dicção mais pitoresca. Conversava com facilidade, recitando conferências literárias sobre assuntos fúteis que a sua imaginação enriquecia; escrevia crônicas nos jornais, deliciosas crônicas que eram feitas de nada, como as roupas de Mimi Pinson. Em suma, foi um sedutor.

Agripino Grieco, *Evolução da prosa brasileira*, 1932.

Tão sedutor a ponto de atrair hoje até mesmo alguns críticos de esquerda, fascinados por sua capacidade de captar a alma popular, de exprimir em seus versos os anseios comuns da gente, o seu gosto pela eloquência, a sensualidade atormentada. Tudo isso encontramos tanto nos textos propriamente líricos de “Via Láctea” (nas poesias de 1888), sequência de sonetos que se tornaram clássicos para a cultura média brasileira — “Nel mezzo del cammin”, “Inania verba”, “Tédio”, “Velhas árvores”... —, quanto nos versos nacional-didáticos. E aqui se vai da “Língua portuguesa” a “Pátria” e a “Música brasileira”, sem esquecer

que são de Bilac também a letra do “Hino à Bandeira”, ingrediente costumeiro de toda cerimônia pública brasileira (“Salve lindo pendão da esperança, / Salve símbolo augusto da paz”).

No poemeto “O caçador de esmeraldas” (1902), em alexandrinos clássicos (quarenta e seis sextetos rimados *aabccb*), Bilac quer provar ser capaz também de sustentar o tom épico. E há então uma profunda sugestão, quase um anúncio de simbolismo, no relato dos sete anos de sertão do bandeirante Fernão Dias Pais Leme, que no século XVII cruel e heroico da marcha para o interior, força a Serra misteriosa ao longo do “azul Vupabuçu” e morre depois, alquebrado pelas febres e apertando no punho supostas esmeraldas (na realidade, simples turmalinas), enquanto a glória está naquele caminho às suas costas: aberto por ele para o branco, para o Brasil, para a civilização.

A abertura é lenta, quase discursiva: e, como Cid Campeador de uma nova “reconquista”, o explorador branco arvora o nome completo de sua tradição europeia:

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
— Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão.

Mas logo o tom se eleva em glorificação da epopeia “branca”:

Mais numerosa, mais audaz, de dia em dia,
Engrossava a invasão. Como a enchente bravia,
Que sobre as terras, palmo a palmo, abre o lençol
Da água devastadora — os brancos avançavam:
E os teus filhos de bronze ante eles recuavam,
Como a sombra recua ante a invasão do sol.

Segue-se um inteligente, parnasiano, imagético jogo de “verdes”, que dão requintes de magia a uma floresta guardiã avara de esmeraldas:

Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes chamas;
Verdes, na verde mata, embalançam-se as ramas;
E flores verdes no ar brandamente se movem;
Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;

Em esmeraldas flui a água verde do rio,
E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...

Talvez o Bilac que será recuperado é este: mais que o conceituoso selador de sonetos:

Que é dos loucos somente e dos amantes
Na maior alegria andar chorando.
E em que Camões chorou, no exílio amargo,
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

Ou o modelador de deslumbrantes corpos de mulher que se revelam

[...] nos seios — dois pássaros que pulam
Ao contato de um beijo — nos pequenos
Pés [...].

4.3. raimundo correia

Raimundo Correia (1860–1911) é diferente. Se não maior (como se podem comensurar realizações poéticas?), mais próximo à nossa sensibilidade atual: quase como um eco de Leopardi, tanto no sentido da elevação estilística quanto do pessimismo cósmico, da melancolia grave e concentrada. As suas mulheres cruéis e ausentes (“Essa mão de fidalga, fina e branca”) ecoam Aspásia,²⁹ a sua borboleta-juventude dos sábados do vilarejo. Certos ocasos perolados, na inexorabilidade de uma natureza apática, têm, porém, fulgores pré-simbolistas: e o “luar de lua cheia”, que é nota recorrente dessa poesia, prefigura o Mário de Sá-Carneiro de “Nossa Senhora de Paris” ou o Pessoa de “Paúis”. Também o inventário é aquele dos futuros modernistas:

Arcos de flores, fachos purpurinos,
Trons festivos, bandeiras desfraldadas,
Girândolas, clarins, atropeladas
Legiões de povo, bimbalar de sinos...

E as praças “hoje abandonadas” têm a cor de uma pintura metafísica:

Aqui outrora retumbaram hinos;
Muito coche real nestas calçadas

E nestas praças, hoje abandonadas,
Rodou por entre os ouropéis mais finos...

Como guia para a poesia de Raimundo Correia podemos escolher aqui Manuel Bandeira, poeta congenial, que coloca o homem sob o signo da singularidade. Veio ao mundo, ele diz, “invertendo a morte de Gonçalves Dias”, no sentido de que como este se afogara, Raimundo Correia nascera em um navio ao largo da costa do Maranhão. Agrada de Raimundo a juventude participante, de republicano romântico, após a adolescência católica reconsiderada e repudiada sob a influência do amigo Valentim Magalhães. E agrada no plano estético o transcorrer suave, natural, do romantismo fecundo da primeira aculturação (ecos de Gonçalves Dias, de Casimiro de Abreu, de Castro Alves, são captáveis em toda parte dos *Primeiros sonhos*, 1879) à polida forma parnasiana (*Sinfonias*, 1882, com introdução de Machado de Assis).

Assimilador atento de diferentes experiências literárias, chegou frequentemente perto do plágio (de *Versos e versões*, 1887, disse-se com malícia que não se sabe onde terminam os versos e onde começam as versões: e estas vão de Victor Hugo a Théophile Gautier, de Heredia a Hein, mas também de Lope de Vega a Metastasio). Tímido e introvertido, projetou na literatura um “eu” alegre, capaz de ferozes quadros ambientais (“Moça fidalga”) e de escritos humorísticos finíssimos (“O fabordão”, pelo qual se chamou novamente em causa Heine). Os críticos mais aguerridos costumam isolar de seus textos alguns versos magistrais, providos de autonomia estética até mesmo fora de qualquer contexto.

Seguindo o gosto, por um lado, de Manuel Bandeira e, por outro, de Alfredo Bosi, podemos citar também nós:

Raia sanguínea e fresca a madrugada

“As pombas”.

Onde Bandeira vê todas as celagens e orvalhos da aurora, e depois o efeito do hiato em

A toalha friíssima dos lagos

“Ária noturna”.

ou o dáctilo repetido de

[...] a lua
Surge trêmula, trêmula...
Anoitece.

“Anoitecer”.

Mas é lícito o exercício? A inequívoca contribuição simbolista da poesia de Raimundo Correia nos fala de um clima cultural mudado, que as suas antenas sensíveis de cidadão do mundo não podiam ignorar. Ele foi, de fato, diplomata e professor. Morreu em Paris e foi sepultado no Père Lachaise e somente depois seus restos mortais foram trazidos ao Brasil. Na linha do tradicionalismo temático brasileiro, Correia se arraiga, contudo, com um soneto de nostalgia que é uma “canção do exílio” ao contrário, o banzo do negro que em um Brasil estrangeiro continua a sonhar com uma África longínqua e mítica:

Fuma o saibro africano incandescente...
Vai co’a sombra crescendo o vulto enorme
Do baobá... E cresce n’alma o vulto
De uma tristeza, imensa, imensamente...

5. Os menores do Parnaso

Não se faz injustiça aos “menores” do Parnaso os recordar coletivamente como expressão de um ambiente cultural cujas características estéticas foram, em parte, descritas e antecipadas por Machado de Assis, no famoso ensaio “A nova geração” (1879). Colocando-se na interseção entre a poesia científica e a nova estética parnasiana, Machado convidava o poeta (particularmente Alberto de Oliveira) a deixar a tuba do bardo e substituí-la pelo buril do artesão.

Os nomes são muitos, legião. Somente instituindo primeiras e segundas filas se pode tentar um panorama, se não imparcial, ao menos indicativo. Começamos com o extrapolar de dois nomes: Vicente de Carvalho e Francisca Júlia.

Para o primeiro, que ultimamente voltou de certa forma a estar na moda, alguns dos mais sensíveis críticos modernos, na esteira de Mário de Andrade, gostariam que se instituísse um quarteto parnasiano, com deslocamento de valores, em lugar da tríade convencional. Eis a hierarquia do crítico modernista:

O Sr. Vicente de Carvalho é um dos maiores poetas brasileiros. Coloco-o junto de Cláudio Manuel (vede bem que é Manuel e não “de Sousa”), de Basílio da Gama, de Dirceu, de Álvares de Azevedo, de Varela. Um pouco acima: Castro Alves. Muito acima: Gonçalves Dias, sozinho.

Quanto ao Sr. Alberto de Oliveira e a Olavo Bilac, tenha paciência a idolatria dos brasileiros, estão um degrau, um degrauzinho abaixo do Sr. Vicente de Carvalho.

Mário de Andrade, *Mestres do passado*, 1921.

Naturalmente pode-se não estar de acordo. Mais que um parnasiano, contudo, Vicente de Carvalho (1866–1924) foi um verdadeiro poeta naturalista (*Ardentias*, 1885; *Relicário*, 1888; *Rosa, rosa de amor*, 1902; *Poemas e canções*, 1908). Nele, positivista, republicano, homem político, fazendeiro do café, *pater* de numerosa família, os rótulos disformes aplicados aos literatos da geração segundo o critério de terem escrito em prosa ou em verso, militado nesta ou naquela corrente, sobrepõem-se e se justificam uns aos outros. É uma poesia, a sua, na qual, como naquela de Raimundo Correia, a experiência romântica e a parnasiana confluem naturalmente, sem oposições maniqueístas. Oferece a primeira os seus temas vigorosos, o oceano, a floresta, a “mulher”, em medida mais ampla que aquela comumente captada pela lente parnasiana (o vaso, o leque, a estátua-estátua, a estátua-mulher); e a segunda, a sabedoria e o castigo da forma. E eis que sobre o mar, sobre o mar-tigre do gigante Brasil, torna a se curvar a palmeira da tradição nacional:

Mar, belo mar selvagem
Das nossas praias solitárias! Tigre
A que as brisas da terra o sono embalam,

A que o vento do largo eriça o pelo!
Junto da espuma com que as praias bordas,
Pelo marulho acalentada, à sombra
Das palmeiras que arfando se debruçam
Na beirada das ondas — a minha alma
Abriu-se para a vida como se abre
A flor da murta para o sol do estio.

O empenho formalístico do parnasiano se revela também na disposição icônica, com aquelas palmeiras voltadas à margem do verso.

O segundo nome é aquele de Francisca Júlia (1874–1920): parnasiana ortodoxa, revelada pelos títulos das obras (*Mármore*, 1895; *Esfinges*, 1903) e da poética sóbria:

Musa! Um gesto sequer de dor ou de sincero
Luto jamais te afeie o cândido semblante!

Mas já tocada pelas inquietudes espiritualistas do novo século. No seu mundo solar reinam Centauros e Argonautas (Heredia), mas também transposição americanista do *Chèvre-pied, devin chasseur de Nymphes nues*, a jiboia que, traidora, caça no mato o búfalo selvagem:

No alto se esconde a Lua, e cala-se a floresta.

Caberia aqui, a propósito, uma resposta à interrogação sobre qual relação existe entre este Parnaso e, depois, este simbolismo brasileiro e o contemporâneo modernismo hispano-americano e espanhol. Nenhum, eu diria, ao menos no início. Depois, veremos, Rubén Darío contribuirá para a fortuna americana de Cruz e Sousa e comentará Fontoura Xavier, assim como Leopoldo Lugones buscará temas e inspiração formal no patrimônio lírico brasileiro. Em linhas gerais, pode-se afirmar, aliás, que cada país teve uma sua geração de “alienados na pátria”, que tomavam seus modelos diretamente da França, embora adaptando-os sempre na direção local. E isso desde a Rússia de Balmont,³⁰ de Briusov³¹ e de Zinaida Hippus,³² até aquela de Bely,³³ de Ivanov³⁴ e de Blok; da Nicarágua-Chile de Rubén Darío à Argentina de Lugones (mas nesse sentido a América de língua

espanhola foi um bloco “modernista” homogêneo), ao Brasil parnasiano e simbolista.

Ilha dentro da ilha, os parnasianos do Brasil, com exceção dos poucos nomes citados, valem como grupo, coro, escola de estilo. Entre os nomes que se podem ainda recordar, aquele de dois poetas satíricos: Emílio de Meneses (1866–1918), “último *bohémien*”, cultor na vida do hábito extravagante, da especulação na bolsa, do amor difícil, como na literatura do vocábulo abstruso e da rima rara, mas também capaz de uma poesia sorridente de epigramas que lhe conquistarão o favor do modernismo; e Artur Azevedo (1855–1908), irmão de Aluísio, cujo nome deveria brilhar mais com a luz do comediógrafo do que com aquela do poeta. E isto embora alguns de seus poemas-sátira, que antecipavam os poemas-piada dos modernistas e surrealistas brasileiros e portugueses, coloquem-no em uma vanguarda bem diferente da séria conceitualidade dos seus irmãos no Parnaso. Veja-se este exercício polissêmico (que será feito com clara referência a uma realidade local, salazarista, pelo português Mário Cesariny de Vasconcelos):

Desde 15 de novembro
Estamos na ditadura...
Há muito tempo
Que a dita dura.
Não há?
E diz agora um boato
Que só no século vinte
Chamada a postos
A constituinte
Será...
Ditadura!... Há muita gente
Que a considera ventura!
Concordo: é dita,
Mas dita dura
De roer...

em que o jogo, intraduzível, jaz completamente não no duplo, mas no triplo significado de “dita”, “fortuna”, “sorte”, mas também na gíria carioca, “prisão”.

O resto, já se disse, é coro: Rodrigo Otávio (1866–1944), Filinto de Almeida (1857– 1945), Adelino Fontoura (1859–1884), João Ribeiro (1860–1934), crítico e filólogo de raça, mas participante das fileiras parnasianas, Silva Ramos (1853–1930), Venceslau de Queirós (1865–1921), Mário de Alencar, filho do grande José de Alencar (1872–1925), Guimarães Passos (1867–1909), amigo e colaborador de Bilac, Luís Murat (1861–1929), até Augusto de Lima (1864–1934), que passa do romantismo realístico e social da primeira hora (com sua bagagem de ceticismo e de anticlericalismo) ao misticismo franciscano (*São Francisco de Assis*: Belo Horizonte, 1930).

E até Carlos de Magalhães de Azeredo (1872–1963), que passaria em Roma grande parte de sua longa vida de poeta e de diplomata: tão apaixonado pela Itália a ponto de tentar introduzir dentro das malhas do parnasianismo brasileiro os temas itálicos e as métricas bárbaras de Carducci (*Odes e elegias*: Rio de Janeiro, 1904):

A ânfora equilibrando, com graça real, na cabeça,
Vai a jovem Romana pelo pórtico umbroso.
Pura pobreza veste-a, do leve corpete às sandálias:
Mas que tesouro as formas! nos gestos que harmonia!
No pórtico ergue os olhos, passando, a uma grega Afrodite,
E por instinto sente: Somos da mesma raça...

Bibliografia

REALISMO ROMÂNTICO. POESIA CIENTÍFICA

SÍLVIO ROMERO, “A poesia dos *Harpejos poéticos*”, in *Crença*. Recife, 1870; Id., *Cantos do fim do século*. Recife, 1878 (na 4ª ed., Rio de Janeiro, 1949, vol. v, pp. 281 ss.); MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*. Rio de Janeiro, 1879, republicado em 1910, in *Crítica literária*. Rio de Janeiro (ver na ed. Jackson das obras de Machado de Assis); MARTINS JR., *A poesia científica: esboço de um livro futuro*. Recife, 1883; CLÓVIS BEVILACQUA, *Épocas e individualidades*. Recife, 1889; ADOLFO CAMINHA, *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; VALENTIM MAGALHÃES, *A literatura brasileira (1870–1895)*. Petrópolis, 1957; IVAN LINS, *História do positivismo no Brasil*. São Paulo, 1964; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Poesia filosófico-científica”, “Poesia realista”, “Poesia socialista”, in COUTINHO, vol. III; MARIO ALDO TOSCANO, *Liturgie del Moderno. Positivisti a Rio de Janeiro*. Lucca, 1992.

AUTORES INDIVIDUAIS

CRESPO, GONÇALVES (Antônio Cândido Gonçalves Crespo: Rio de Janeiro, 11 de março de 1846 – Lisboa, 11 de junho de 1883). Autor culturalmente “português”, citado aqui, porém, por sua evidente influência na literatura brasileira contemporânea a ele.

Textos: *Miniaturas*. Lisboa, 1871; *Nocturnos*. Lisboa, 1882; Teixeira de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho (eds.), *Obras completas*. Lisboa 1895; *Obras completas*, com prefácio de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro, 1942.

Estudos: AFRÂNIO PEIXOTO, prefácio à ed. cit. de 1942; JOÃO JOSÉ COCHOFEL, “Gonçalves Crespo”, in J. Gaspar Simões (org.), *Perspectivas portuguesas do século XIX*. Lisboa, 1948, vol. II, pp. 135–141; JOSÉ C. GARBUGLIO, “O erotismo na poesia de Gonçalves Crespo”, in *Literatura e realidade brasileira*. São Paulo, 1970, pp. 43–65.

ROMERO, SÍLVIO. Sobre Sílvio Romero, poeta social, ver a ficha bibliográfica do cap. VII.

MARTINS JÚNIOR (José Isidoro Martins Jr.: Recife, PE, 24 de novembro de 1860 – Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1904).

Textos: “Estilhaços”, in *Vigílias literárias*. Recife, 1879 (em colaboração com Clóvis Bevilacqua), depois em ed. definitiva, Recife, 1885; *Visões de hoje*. Recife, 1881; *Tela policroma*. Rio de Janeiro, 1893; *A poesia científica: esboço de um livro futuro*. Recife, 1883 (crítica literária).

Estudos: TRISTÃO DE ARARIPE JR., *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro, 1896; ARTUR MOTA, “Perfis acadêmicos”, in RABL, t. XX, vol. XXIX, nº 86; IVAN LINS, “Martins Júnior e a poesia científica”, no suplemento literário do *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 18 de junho de 1961; BOSI, *História*, ed. 1994, pp. 217–218.

MAGALHÃES, CELSO DE (Celso da Cunha Magalhães: Viana, hoje Penalva, MA, 11 de novembro de 1849 – São Luís, MA, 9 de junho de 1879).

Textos: “O escravo”, in *Semanário maranhense*. São Luís, 1867 (poema); *Versos*. São Luís, 1870; “A poesia popular brasileira”, in *O trabalho*, Recife, 1873; “Um estudo de temperamento”, in *Revista Brasileira*, 1881 (romance incompleto), cf. ed. de Domingos Vieira Filho. São Luís, 1966.

Estudos: FRANKLIN TÁVORA, “Celso de Magalhães”, in *A Semana*, t. III, nº 151; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 128–129; ROMERO, *História*; BRITO BROCA, “Celso Magalhães e o nacionalismo”, in *Correio da Manhã*, 19 de setembro de 1959; ALEXANDRE EULÁLIO, “Os folhetins de Celso de Magalhães”, in *RdL*, nº 29–30 (dezembro de 1966).

CARVALHO JÚNIOR (Francisco Antônio de Carvalho Jr.: Rio de Janeiro, 6 de maio de 1855 – 2 de maio de 1978).

Textos: Artur Barreiros (ed.), *Parisina*, Rio de Janeiro, 1879 (póstuma: 22 poesias sob o título de *Hespérides*, a obra teatral *Parisina*, os “folhetins”, textos de crítica literária e escritos políticos).

Estudos: ROMERO, *História*, na 4ª ed., 1949, vol. v, p. 292; MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*, op. cit.; ARTUR BARREIROS, introdução à ed. cit.; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “O autor da *Parisina*”, in SLESP, 18 de julho de 1959.

DIAS, TEÓFILO (Teófilo Odorico Dias de Mesquita: Caxias, MA, 28 de fevereiro de 1834 – São Paulo, 29 de março de 1889). Sobrinho de Gonçalves Dias.

Textos: *Flores e amores*. Caxias, 1874; *Lira dos verdes anos*. Rio de Janeiro, 1876; *Cantos tropicais*. Rio de Janeiro, 1878; *Fanfarras*. São Paulo, 1882; *A comédia dos deuses*. São Paulo, 1887 (inspirado em Quinet); *A América*, 1887; das *Poesias escolhidas de Teófilo Dias*, ver a ed. moderna: Antonio Candido (ed.), São Paulo, 1960.

Estudos: MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*, op. cit.; AFONSO CELSO, “Teófilo Dias”, in RABL, julho de 1911, nº 5, pp. 75–85; 10 de outubro de 1912, pp. 197–203; VERÍSSIMO, *História*, pp. 366–367; CARVALHO, *Pequena história*, pp. 291–294; ARTUR DE OLIVEIRA, “Teófilo Dias”, in *Dispersos*. Rio de Janeiro, 1936; LeA, v, nº 16; ANTONIO CANDIDO, prefácio à ed. cit. São Paulo, 1960; BOSI, *História*, 1994, pp. 219–220.

MENDONÇA, LÚCIO DE (Lúcio Eugênio de Meneses e Vasconcelos Drummond Furtado de Mendonça: Fazenda do Morro Grande, Piraí, RJ, 10 de março de 1854 – Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1909).

Textos: *Névoas matutinas*. Rio de Janeiro, 1872 (poesias com prefácio de Machado de Assis); *Vergastas*. Rio de Janeiro, 1873; *Alvoradas*. Rio de Janeiro, 1875; *Murmúrios e clamores*. Rio de Janeiro, 1902 (poesias completas recolhidas posteriormente); *O marido da adúltera* (romance), publicado primeiramente em capítulos no *Colombo* (1881), e depois em um volume, Campanha, MG, 1882. Contos reunidos em: *Esboços e perfis*. Rio de Janeiro, 1889; e in *Horas do bom tempo*. Rio de Janeiro 1901; 2ª ed., 1905; “O estouvado. Cenas dos primeiros anos da república (1898)”, in *RdL*, dezembro de 1956, nº 3–4; Raimundo Correia (ed.), *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*, op. cit.; EDGARD e CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, *Lúcio de Mendonça*. Rio de Janeiro, 1934; CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, “Lúcio de Mendonça: anos de formação”, in *RdL*, julho–dezembro de 1956, nº 3–4; Id., “Lúcio de Mendonça: últimos anos de estudante”, *ibid.*, dezembro de 1959, nº 16; ALEXANDRE EULÁLIO, “O último bom selvagem: Luís da Serra, de Lúcio de Mendonça”, *ibid.*, dezembro de 1960, nº 20, pp. 33–48; TRISTÃO DE ARARIPE JR., in *Obra crítica*. Rio de Janeiro, 1963, vol. III; BRITO BROCA, “A poesia revolucionária de Lúcio de Mendonça”, in *Leitura*. Rio de Janeiro, novembro de 1959; Id., “Um romance esquecido”, in *Horas de leitura*. Rio de Janeiro, 1956; Id., “O estouvado e um invejado” e “Um tema universal na literatura brasileira”, in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962.

XAVIER, FONTOURA (Antônio da Fontoura Xavier: Cachoeira do Sul, RS, 7 de junho de 1856 – Lisboa, 1º de abril de 1922).

Textos: *O régio saltimbanco*. Rio de Janeiro, 1877; *Opalas*. Porto Alegre, 1884 (ed. definitiva, Lisboa, 1905; 4ª ed., Rio de Janeiro, 1928).

Estudos: Prefácio de ANÍBAL FALCÃO para a 1ª ed. de *Opalas*, op. cit.; Posfácios de RUBÉN DARÍO e SANTOS CHOCANO, incluídos na 4ª ed., op. cit.; MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*, op. cit.; GUILHERMINO CÉSAR, *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1956; HEITOR MARTINS, “Um plágio interamericano”, in SLESP, 19 de fevereiro de 1966.

CELSE, AFONSO (Afonso Celso de Assis Figueiredo Jr., Conde A. C. [título papalino]: Ouro Preto, MG, 31 de março de 1860 – Rio de Janeiro, 11 de julho de 1938).

Textos: Além das obras dramáticas, críticas e históricas, das palestras, discursos e obras jurídicas, da poesia religiosa, das traduções de versos e de romances em colaboração com outros, ver: Textos de poesia: *Prelúdios*. São Paulo, 1875; *Telas sonantes*. São Paulo, 1879; *Poemetos*. São Paulo, 1880; *Devaneios*. Rio de Janeiro, s.d. (1887); *Rimas de outrora*. Rio de Janeiro, s.d.; *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro, 1904. Narrativa: *Lupe*. Rio de Janeiro, 1894; *Notas e ficções*. Rio de Janeiro, 1894; *Um invejado*. Rio de Janeiro, 1895; *Giovanina*. Rio de Janeiro, 1896. Não ficção: *Por que me ufano de meu país*. Rio de Janeiro, 1900 (texto mais conhecido, de cujo título sairia o termo “ufanismo”). Memórias: *O imperador no exílio*. Rio de Janeiro, 1893; *Oito anos de parlamento*. Rio de Janeiro, 1901.

Estudos: MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*, op. cit.; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série II.

ROMÂNTICOS NO PARNASO

DELFINO, LUÍS (Luís Delfino dos Santos: Desterro, hoje Florianópolis, SC, 25 de setembro de 1834 – Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1910).

Textos: *Algas e musgos*. Rio de Janeiro, s.d. (1927); *Poemas*. Rio de Janeiro, 1928; *Poesias líricas*. São Paulo, 1934; *Íntimas e aspásias*. Rio de Janeiro, 1935; *A angústia do infinito*. Rio de Janeiro, 1936; *Atlante esmagado*. Rio de Janeiro, s.d.; *Rosas negras*. Rio de Janeiro, 1938; *Arcos do triunfo*. Rio de Janeiro, 1939; *Esboço da epopeia americana*. Rio de Janeiro, 1940; *Imortalidade. Livro de Helena*. Rio de Janeiro, 1941–1942, 3 vols.; *Posse absoluta*. Rio de Janeiro, 1941; *O Cristo e a adúltera*. Rio de Janeiro, 1941.

Estudos: SÍLVIO ROMERO, *Estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro, 1885; Id., *História*, 1948, vol. IV, pp. 296–307; LUÍS MURAT, “Luís Delfino e a poesia nacional”, in *A Semana*, 9 de maio de 1885, t. I, nº 9; 30 de maio de 1885, nº 22; 13 de junho de 1885, nº 24; 20 de junho de 1885, nº 25; GILBERTO AMADO, *A chave de Salomão*. Rio de Janeiro, 1947, pp. 49–58; AGRIPINO GRIECO, *E volução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1947, pp. 37–43; HEITOR MONIZ, *Vultos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1933, pp. 161–171; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte, 1941, pp. 77–80; EUGÊNIO GOMES, *Prata de casa*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 55–59; NEREU CORREIA, *Temas do nosso tempo*. Rio de Janeiro, 1953, pp. 25–56; Id., *Panorama da poesia brasileira*, vol. III. *Parnasianismo*. Rio de Janeiro, 1959, pp. 161–177; DAVID HABERLY, “Luís Delfino and the Parnassian Revolution”, in *Luso-Brazilian Review*, inverno de 1969, pp. 44–54.

OLIVEIRA, ARTUR DE (Porto Alegre, RS, 11 de agosto de 1851 – Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1882).

Textos: *Dispersos*, ver a ed. de Luís Vieira Souto, Rio de Janeiro, 1936.

Estudos: MACHADO DE ASSIS, *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro, 1882; ARTUR MOTA, *Vultos e livros*. São Paulo, 1921, vol. I; ALBERTO DE OLIVEIRA, “Patêfone” (entrevista a Prudente de Moraes Neto), in *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, setembro de 1926; LUÍS FELIPE VIEIRA SOUTO, *Artur de Oliveira*. Rio de Janeiro, 1935; R. MAGALHÃES JR., “Machado de Assis e o saco de espantos”, in *Jornal do Brasil*, 2 de novembro de 1958; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Artur de Oliveira e os primeiros decadentes”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1968, pp. 155–159.

GUIMARÃES JR., LUÍS (Luís Caetano Pereira Guimarães Jr.: Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1845 – Lisboa, 19 de maio de 1898).

Textos: Poesia: *Corimbos*. Recife, 1869; *Sonetos e rimas*. Roma, 1880; 2ª ed., Lisboa, 1886. Prosa: *Lírio branco*. São Paulo, 1862; *Perfil biográfico de A. Carlos Gomes*. Rio de Janeiro, 1870; *Perfil biográfico de Pedro Américo*. Rio de Janeiro, 1871; *Noturnos*. Rio de Janeiro, 1872; *Curvas e zig-zags*. Rio de Janeiro, 1872; *A família Agulha*. Rio de Janeiro, s.d. (romance).

Estudos: FIALHO DE ALMEIDA, prefácio à 2ª ed. dos *Sonetos e rimas*, op. cit., Lisboa, 1886; ROMERO, *História*; JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série I, pp. 191–206; IRACEMA GUIMARÃES VILELA, *Luís Guimarães Jr.* Rio de Janeiro, 1934; CASSIANO RICARDO, “A presença de Luís Guimarães”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, setembro de 1948, t. XI, nº 43, pp. 101–135; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, *Panorama da poesia brasileira*, vol. III, op. cit., pp. 22–32. Ver também: LeA, v, nº 3.

MAGALHÃES, VALENTIM (Antônio Valentim da Costa Magalhães: Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1859 – 17 de maio de 1903).

Textos: *Cantos e lutas*. São Paulo, 1879; *Rimário, 1878–1899*. Paris, 1900. Além de ensaios, crítica, etc., entre os quais tem especial importância para a geração contemporânea: *A literatura brasileira. 1870–1895*. Lisboa, 1896.

Estudos: MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*, op. cit., Rio de Janeiro, 1879; ROMERO, *História*, na 4ª ed., vol. V, pp. 426–430; BRITO BROCA, “Valentim Magalhães e sua ‘obra de fôlego’”, in *Leitura*. Rio de Janeiro, 1958; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, *Panorama da poesia brasileira*, vol. III, op. cit., pp. 29–32; MELILLO MOREIRA DE MELLO, *Valentim Magalhães. patrono da minha cadeira*, 1980.

LOPES, B. (Bernardino da Costa Lopes: Boa Esperança, Rio Bonito, RJ, 19 de janeiro de 1859 – Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1916).

Textos: *Cromos*. Rio de Janeiro, 1881 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1896); *Pizzicatos*. Rio de Janeiro, 1886; *Dona Carmen*. Rio de Janeiro, 1894; *Brasões*. Rio de Janeiro, 1895; *Sinhá Flor*. Rio de Janeiro, 1889; *Val de lírios*. Rio de Janeiro, 1900; *Helenos*. Rio de Janeiro, 1901; *Patrício*. Rio de Janeiro, 1904; *Plumário*. Rio de Janeiro, 1905; das *Poesias completas*, ver a ed. de Andrade Muricy, Rio de Janeiro, 1945, 4 vols.; ed. antológica: Andrade Muricy (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 63. Rio de Janeiro, 1962.

Estudos: TRISTÃO DE ARARIPE JR., *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro, 1896; JOÃO RIBEIRO, “Sinhá Flor”, in *Revista Brasileira*, 1889, t. v, pp. 122–124; JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série I, pp. 282–290, e série III, Rio de Janeiro, 1903, pp. 248–252; ALÍPIO MACHADO, “O triste fim de um poeta de raça”, in *Revista americana*, março de 1917, t. VI, nº 6, pp. 87–105; JOÃO RIBEIRO, “Poeta esquecido”, in *Jornal do Brasil*, 17–20 e 22 de julho de 1927; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1947, pp. 75–76; CARLOS CHIACCHIO, *Biocrítica*. Bahia, 1941, pp. 53–71; ROGER BASTIDE, *Poesia afro-brasileira*. São Paulo, 1943, pp. 132–135; ELÓI PONTES, *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro, 1944, parte II, pp. 511–515; ANDRADE MURICY, introdução à ed. das *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1945; LACERDA NOGUEIRA, *O mais original dos poetas fluminenses*, in RABL, setembro–outubro de 1945, nº 59; RENATO DE LACERDA, *Um poeta singular: B. Lopes*. Rio de Janeiro, 1949; RAIMUNDO DE MENEZES, *Escritores na intimidade*. São Paulo, 1949 (LeA, nº 12); MELO NÓBREGA, *Evocação de B. Lopes*. Rio de Janeiro, 1959 (primeiro em Rdl, setembro de 1957); ANDRADE MURICY, introdução à ed. cit., Rio de Janeiro, 1963.

O “PARNASSE” BRASILEIRO

Além dos já citados ensaios de MACHADO DE ASSIS, *A nova geração*. Rio de Janeiro, 1879 (ver na ed. Jackson das *Obras de Machado de Assis*); de VALENTIM MAGALHÃES, *A literatura brasileira, 1870–1895*. Lisboa, 1896; de JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série II; Id., *História*, 1916; de ROMERO, *História*; e de RONALD DE CARVALHO, *Pequena história*, op. cit. (na 5ª ed., Rio de Janeiro, 1935, pp. 276–312); e dos capítulos dedicados ao parnasianismo em todas as histórias literárias mais recentes (entre as quais em especial a de BOSI, *História*, na ed. de 1994, pp. 219–259); ver em especial: GEORGES LE GENTIL, “L’influence parnasienne au Brésil”, in *Revue de Littérature Comparée*, janeiro–março de 1931, t. XI, nº 1, pp. 23–43; MANUEL BANDEIRA, prefácio à *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, 1938 (ver a 5ª ed., Rio de Janeiro, 1965); DUARTE DE MONTALEGRE, *Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro*. Coimbra, 1945; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “A renovação parnasiana na poesia”, in COUTINHO, vol. III, 1955, pp. 287–353; Id., prefácio e introdução bibliográfica in *Panorama da poesia brasileira*, op. cit.; Id., *Poesia parnasiana*. São Paulo, 1967; JOÃO PACHECO, *O realismo*. São Paulo, 1963; ANTÔNIO SOARES AMORA, “O parnasianismo... e o resto”, in SLESP, 1º de fevereiro de 1964.

Para os aspectos técnicos e a poética: OLAVO BILAC e GUIMARÃES PASSOS, *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro, 1944; OLAVO BILAC, *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro, 1924; ALBERTO DE OLIVEIRA, entrevista para a *Terra roxa*. São Paulo, setembro de 1926 (in *Autores e livros*, t. XI, nº 8); Id., “O soneto brasileiro”, in *Almanaque brasileiro Garnier*. Rio de Janeiro, 1914; Id., “O soneto brasileiro”, in LeA, 8 de março de 1942; Id., *Conferências*. São Paulo, 1916; MÁRIO PEREIRA DE SOUSA LIMA, *Os problemas estéticos na poesia brasileira do parnasianismo ao simbolismo*. São Paulo, 1945 (tese); PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Correntes antirromânticas” e “Princípios parnasianos”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967, pp. 151–154 e 161–164.

AUTORES INDIVIDUAIS

OLIVEIRA, ALBERTO DE (Antônio Mariano Alberto de Oliveira: Palmital de Saquarema, província do Rio de Janeiro, RJ, 28 de abril de 1859 – Niterói, RJ, 19 de janeiro de 1937).

Textos: *Canções românticas*. Rio de Janeiro, 1878; *Meridionais*. Rio de Janeiro, 1884; *Sonetos e poemas*. Rio de Janeiro, 1885; *Versos e rimas*. Rio de Janeiro, 1895; *Poesias*. Rio de Janeiro, 1900 (con têm *Versos e rimas*, mais *Meridionais*, *Sonetos e poemas*, *Por amor de uma lágrima* e o *Livro de Ema*); *Poesias*. Rio de Janeiro, 1905, série II (*Alma livre*, *Terra natal*, *Alma em flor*, *Flores da serra* e *Versos da saudade*); *Poesias*. Rio de Janeiro, 1913, série III (*Sol de verão*, *Céu noturno*, *Alma das cousas*, *Sala de baile*, *Rimas várias*, *No seio do cosmos*, *Natália*, *Alma e céu*, *Cheiro de flor*, *Ruínas que falam* e *Câmara ardente*). Jorge Jobim (ed.), *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro, 1933; Id., *Poesias póstumas*. Rio de Janeiro, 1944; ed. antológica: Geir Campos (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 32. Rio de Janeiro, 1959.

Estudos: TRISTÃO DE ARARIPE JR., prefácio para a ed. das *Poesias*. Rio de Janeiro, 1900; CARLOS MAGALHÃES DE AZEREDO, *Homens e livros*. Rio de Janeiro, 1902, pp. 241–258; JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, série VI, 1907, pp. 135–147; Id., in *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1936 (escrito em 1913), pp. 65–71; MÁRIO DE ALENCAR, *Alguns escritos*. Rio de Janeiro, 1910, pp. 92–101; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919, pp. 173–197; MÁRIO DE ANDRADE, “Alberto de Oliveira”, in *Jornal do Comércio*. São Paulo, 16 de agosto de 1921 (ver in MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*. São Paulo, 1958, pp. 241–250); ARTUR MOTA, “Alberto de Oliveira”, in RABL, junho de 1928, nº 78, pp. 178–197, e nº 79 (junho de 1928), pp. 313–345; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT, “Alberto de Oliveira”, in *Revista do Brasil*, 1–6 de dezembro de 1938, 3ª fase, pp. 559–565; DANTE MILANO, “O grande canto da natureza”, in AeL, 8 de março de 1942; OLIVEIRA VIANA, in “Discursos acadêmicos”, in RABL, 1944, t. XI, pp. 185–228; PHOCION SERPA, *Alberto de Oliveira, 1857–1957*. Rio de Janeiro, 1958; EUGÊNIO GOMES, *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 87–94 e 95–110; GEIR CAMPOS, prefácio à ed. cit. de *Nossos clássicos*. Rio de Janeiro, 1959, pp. 5–15; PACHECO, *Realismo*; MELO NÓBREGA, “O rimário de Alberto de Oliveira”, in RdL, março de 1959, republicado in *Arredores da poesia*. São Paulo, 1970, pp. 83–109; LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, “A estética parnasiana de Alberto de Oliveira”, in *Revista brasileira de língua e literatura*, 1982, nº 10.

BILAC, OLAVO (Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac: Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1865 – 28 de dezembro de 1918).

Textos: *Poesias*. São Paulo, 1888; *Crônicas e novelas*. Rio de Janeiro, 1894; *Sagres*. Rio de Janeiro, 1898; *Crítica e fantasia*. Lisboa, 1904; *Poesias infantis*. Rio de Janeiro, 1904; *Conferências literárias*. Rio de Janeiro, 1906; *Ironia e piedade*. Rio de Janeiro, 1916; *A defe sa nacional*. São Paulo, 1917; *Tarde*. Rio de Janeiro, 1919; *Bom humor*. Rio de Janeiro, 1940; *Poesias*. Rio de Janeiro, 1970, 30ª ed.

Estudos: ADOLFO CAMINHA, *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895, pp. 185–192; JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1910 (escrito em 1902), série V, pp. 1–14; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919, pp. 81–88; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948 (escrito em 1919), pp. 81–92; AMADEU AMARAL, “Elogio de Olavo Bilac” e “Da mediocridade”, in *Discursos acadêmicos*. São Paulo, 1924 (escrito em 1919), vol. IV, e Rio de Janeiro, 1936; MÁRIO DE ANDRADE, “Olavo Bilac”, in *Jornal do Comércio*. São Paulo, 20 de agosto de 1920; JOÃO RIBEIRO, “Olavo Bilac”, in *Jornal do Brasil*, 31 de

dezembro de 1925 e 28 de dezembro de 1928; RENATO ALMEIDA, “Revisão de valores: Olavo Bilac”, in *Movimento brasileiro*, 1–8 de agosto de 1929; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; MÁRIO MONTEIRO, *Bilac e Portugal*. Lisboa, 1936; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *Ideia e tempo*. São Paulo, 1939, pp. 5–17; MELO NÓBREGA, *Olavo Bilac*. Rio de Janeiro, 1939; AFONSO DE CARVALHO, *Bilac*. Rio de Janeiro, 1945; EUGÊNIO GOMES, “Dois poemas de Olavo Bilac”, in *AeL*, 8 de março de 1942; ELÓI PONTES, *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro, 1944, 2 vols.; PAULO MENDES CAMPOS, “Olavo Bilac”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1948; EUGÊNIO GOMES, *Prata de casa*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 61–64; Id., *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 126–133, 134–141 e 215–295; ANTONIO CANDIDO, “A vida em resumo”, in *O observador literário*. São Paulo, 1959; FERNANDO JORGE, *Vida e poesia de Olavo Bilac*. São Paulo, 1963; MASSAUD MOISÉS, “Olavo Bilac e o parnasianismo brasileiro”, in *Temas brasileiros*. São Paulo, 1964; ALEXANDRE EULÁLIO, “Olavo Bilac, cem anos depois”, in *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1965, suplemento especial, pp. 5–6; VIRGÍNIO SUASSUNA, “Bilac e Fernando Pessoa: uma presença brasileira em mensagem?”, in *Estudos universitários*. Recife, abril–junho de 1966, t. VI, n° 2, pp. 77–98; MELO NÓBREGA, “O delírio verde” e “Um recurso estilístico de Bilac”, in *Arredores da poesia*. São Paulo, 1970, pp. 25–28 e 141–150; R. MAGALHÃES JR., *Olavo Bilac e sua época*, 1974; JORGE FERNANDO, *Vida e poesia de Olavo Bilac*, 1977.

CORREIA, RAIMUNDO (Raimundo da Mota Azevedo Correia: a bordo, na baía da Mogúncia, MA, 13 de maio de 1860 – Paris, 13 de setembro de 1911).

Textos: *Primeiros sonhos*. São Paulo, 1879; *Sinfonias*. Rio de Janeiro, 1883; *Versos e versões*. Rio de Janeiro, 1887; *Aleluias*. Rio de Janeiro, 1891; *Poesias*. Lisboa, 1898 (2ª ed., Lisboa, 1906; 3ª ed., Lisboa, 1910); Waldir Ribeiro do Val (ed.), *Poesias*. Rio de Janeiro, 1958, 6ª ed.; *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: ALUÍSIO AZEVEDO, “A propósito de Raimundo Correia, autor das *Sinfonias*”, in *Folha Nova*, 24 de fevereiro de 1883; ARTUR AZEVEDO, “Versos e versões”, in *Novidades*, 30 de junho de 1887; LÚCIO DE MENDONÇA, “Versos e versões”, in *A Semana*, 16 de junho de 1887; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1894, vol. II, pp. 174–176; AMADEU AMARAL, “Raimundo Correia”, in *Sociedade de Cultura Artística, Conferências, 1912–1913*. São Paulo, 1914, pp. 3–14; JOÃO RIBEIRO, *Notas de um estudante*. São Paulo, 1921, pp. 43–50; MÁRIO DE ANDRADE, “Raimundo Correia”, in *Jornal do Comércio*. São Paulo, 16 de agosto de 1921 (cf. MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*. São Paulo, 1958, pp. 234–241); ONESTALDO DE PENNAFORT, “A tautologia na poesia de Raimundo Correia”, in *AeL*, 14 de setembro de 1941; AGRIPINO GRIECO, “A propósito de Raimundo Correia”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro, 1º e 15 de março de 1945; WALDIR RIBEIRO DO VAL, “Raimundo Correia, estudante”. Rio de Janeiro, 1955; Id., “Vida e obra de Raimundo Correia”, in *SLESP*, 5 e 12 de agosto de 1961; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “A renovação parnasiana”, in *COUTINHO*, vol. III.

OS MENORES DO PARNASO

CARVALHO, VICENTE DE (Vicente Augusto de Carvalho: Santos, SP, 5 de maio de 1866 – São Paulo, 22 de abril de 1924).

Textos: *Ardentias*. Santos, 1885; *Relicário*. Santos, 1888; *Roma, rosa de amor*. Rio de Janeiro, 1902; *Poemas e canções*. São Paulo, 1908; *Versos da mocidade*. São Paulo, 1909; *Páginas soltas*. São Paulo, 1911; *Luisinha*. São Paulo, 1924 (comédia e contos). Ed. antológica: Fausto Cunha (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 20. Rio de Janeiro, 1964 (ver a 17ª ed., São Paulo, 1965).

Estudos: EUCLIDES DA CUNHA, prefácio à ed. dos *Poemas e canções*. São Paulo, 1908; TRISTÃO DE ARARIPE JR., “Vicente de Carvalho”, posfácio da 2ª ed. dos *Poemas e canções*. Porto, 1909, pp. 201–211; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920, pp. 449–461; MÁRIO DE ANDRADE, “Vicente de Carvalho”, in MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*. São Paulo, 1958, pp. 262–270; OSÓRIO DUQUE ESTRADA, *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro 1924, pp. 5–9; CLÁUDIO DE SOUSA, “Elogio de Vicente de Carvalho”, in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1936, t. VI, pp. 83–113 (escrito em 1925); E. ROQUETTE PINTO, *Seixos rolados*. Rio de Janeiro, 1927; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; JOSÉ LINS DO REGO, *Gordos e magros*. Rio de Janeiro, 1942, pp. 145–148; MARIA DA CONCEIÇÃO VICENTE DE CARVALHO e ARNALDO VICENTE DE CARVALHO, *Vicente de Carvalho*. Rio de Janeiro, 1943; HERMES VIEIRA, *Vicente de Carvalho, o sabiá da ilha do sol: biocrítica*. São Paulo, 1943; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 113–115; FAUSTO CUNHA, introdução à ed. antológica cit. (*Nossos clássicos*, nº 20). Rio de Janeiro, 1964; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “No centenário de Vicente de Carvalho”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967, pp. 165–176; HENRIQUETA LISBOA, “No centenário de Vicente de Carvalho”, in *Vigília poética*. Belo Horizonte, 1958; CASSIANO NUNES, “Vicente de Carvalho”, in *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo, 1969; OTÁVIO D’AZEVEDO, *Vicente de Carvalho e os poemas e canções*. Rio de Janeiro, 1970; MURILO FONTES, *Perfis de brasileiros ilustres*, 1983.

JÚLIA, FRANCISCA (Francisca Júlia da Silva Munster: Xiririca, SP, 31 de agosto de 1871 – São Paulo, 1º de novembro de 1920).

Textos: *Mármore*s. São Paulo, 1895; *Esfínges*. São Paulo, 1903; *Poesias*. São Paulo, 1961.

Estudos: JOÃO RIBEIRO, prefácio à ed. de *Mármore*s. São Paulo, 1895; MÁRIO DE ANDRADE, “Francisca Júlia”, in *Jornal do Comércio*. São Paulo, 12 de agosto de 1921 (ver também MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*. São Paulo, 1958, pp. 227–234); ANDRADE MURICY, *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922, pp. 246–253; JAMIL ALMANSUR HADDAD, “Mármores e esfínges de Francisca Júlia”, in *Boletim bibliográfico*. São Paulo, 1945, t. IX, pp. 13–18; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, introdução à ed. das *Poesias*, op. cit. São Paulo, 1961, pp. 5–41; Id., “Achegas à biografia de Francisca Júlia”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1968; *Francisca Júlia da Silva* (vários autores). Rio de Janeiro, 1972 (breve evocação do seu centenário 1871–1971).

CONFERIR TAMBÉM

MENESES, EMÍLIO DE (Curitiba, PR, 4 de junho de 1866 – Rio de Janeiro, 6 de junho de 1918).

Textos: *Marcha fúnebre*. Rio de Janeiro, 1892; *Poemas da morte*. Rio de Janeiro, 1901; *Dies irae*. Rio de Janeiro, 1906; *Poesias*. Rio de Janeiro, 1909; *Últimas rimas*. Rio de Janeiro, 1917; *Mortalhas (Os deuses de ceroulas)*. Rio de Janeiro, 1924.

Estudos: RAIMUNDO DE MENEZES, “Emílio de Meneses, o último boêmio”, in LeA, São Paulo, 1946, t. v, nº 12; JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO, “Emílio de Meneses”, in *O Fluminense*. 15 de outubro de 1981.

AZEVEDO, ARTUR (Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo: São Luís, MA, 7 de junho de 1855 – Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1908). Irmão de Aluísio Azevedo.

Textos: *Carapuças*. São Luís, 1871; *Na Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro, 1875; *Sonetos*, Rio de Janeiro 1876; *Um dia de finados*. Rio de Janeiro, 1877; *Contos possíveis*. Rio de Janeiro, 1889; *Contos em verso*. Rio de Janeiro, 1909; *Sonetos e peças satíricas*. Rio de Janeiro, s.d. (1914); *O oráculo*. Rio de Janeiro, 1956.

Estudos: LeA, t. I, nº 10; R. SEIDL, *Artur Azevedo*. Rio de Janeiro, 1937; RAIMUNDO MAGALHÃES JR., *Artur Azevedo e sua época*. São Paulo, 1953; JOSUÉ MONTELLO, *Artur Azevedo e a arte do conto*. Rio de Janeiro, 1956; FAUSTO CUNHA, introdução à *Vida alheia*. Rio de Janeiro, 1969.

OTÁVIO, RODRIGO (Rodrigo Otávio Langaard de Meneses: Campinas, SP, 11 de outubro de 1866 – Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1944).

Textos: *Pâmpanos*. Rio de Janeiro, 1886; *Poemas e idílios*. Rio de Janeiro, 1887; *Vera*. Rio de Janeiro, 1916 (poesia); *Coração de caboclo*. Rio de Janeiro, 1924. Prosa: *Aristo*. Rio de Janeiro, 1889.

Estudos: *Anuário da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1943, pp. 154–172.

ALMEIDA, FILINTO DE (Francisco Filinto de Almeida: Porto, 4 de dezembro de 1857 – Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1945).

Textos: Poesia: *Lírica*. Rio de Janeiro, 1887; *Cantos e cantigas*. Porto, 1915; *Dona Júlia*. Rio de Janeiro, 1938; *Harmonias da noite velha*. Rio de Janeiro, 1946. Teatro: *O defunto*, 1894; *O beijo*, 1907.

Estudos: JOSÉ LOPES PEREIRA DE CARVALHO, *Os membros da Academia Brasileira em 1915*. Rio de Janeiro, s.d.; ANÍBAL FREIRE DA FONSECA, *Filinto de Almeida e Roberto de Simonsen*. Rio de Janeiro, 1952.

FONTOURA, ADELINO (Adelino de Fontoura Chaves: Axixá, MA, 30 de março de 1859 – Lisboa, 2 de maio de 1884).

Textos: Múcio Leão (ed.), *Dispersos*. Rio de Janeiro, 1955 (com uma introdução).

Estudos: LeA, v, nº 13; ELIEZER BEZERRA. *O poeta desvalido*, 1980.

RIBEIRO, JOÃO: conhecido principalmente como filólogo e crítico. Ver a ficha que lhe corresponde na bibliografia do cap. XII.

RAMOS, SILVA (José Júlio da Silva Ramos: Recife, PE, 6 de março de 1853 – Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1930).

Textos: *Adejos*. Rio de Janeiro, 1871; *Pela vida fora*. Rio de Janeiro, 1922; *Centenário de João de Deus*, 1939 (conferência).

Estudos: JOSÉ LOPES PEREIRA DE CARVALHO, *Os membros da Academia Brasileira em 1915*. Rio de Janeiro, s.d.; ALCÂNTARA MACHADO e AFRÂNIO PEIXOTO, *Discursos* (pronunciados por seu estabelecimento acadêmico). São Paulo, 1933; MANUEL BANDEIRA, in “Crônicas da província do Brasil” (na ed. de *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, 1990).

QUEIRÓS, VENCESLAU (Venceslau José de Oliveira Queirós: Jundiaí, SP, 2 de dezembro de 1865 – São Paulo, 29 de janeiro de 1921).

Textos: *Goivos*. São Paulo, 1883; *Versos*. São Paulo, 1890; *Heróis*. São Paulo, 1898; *Sob os olhos de Deus!*. São Paulo, 1901; *Rezas do diabo*. São Paulo, 1939. Inédito: *Cantilenas*.

Estudos: FERNANDO CARVALHO, introdução às *Poesias escolhidas*. São Paulo, 1962; RUBENS DO AMARAL, *Luzes do planalto*, 1962; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967.

ALENCAR, MÁRIO DE (Mário Cochrane de Alencar: Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1872 – 8 de dezembro de 1925). Filho de José de Alencar.

Textos: *Lágrimas*. Rio de Janeiro 1888; *Versos*. Rio de Janeiro, 1909; *O que tinha de ser*. Rio de Janeiro, 1912 (romance); *Contos e impressões*. Rio de Janeiro, 1920.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1906, série v; LEMOS BRITO, “Mário de Alencar”, in *AeL*, Rio de Janeiro, 1953, t. II, n° 2; ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO, “Sobre Mário de Alencar no seu centenário”, in *Revista Brasileira*, julho-setembro de 1972).

PASSOS, GUIMARÃES (Sebastião Cícero dos Guimarães Passos: Maceió, AL, 22 de março de 1867 – Paris, 9 de setembro de 1909).

Textos: *Versos de um simples (1886–1890)*. Rio de Janeiro, 1901; *Horas mortas*. Rio de Janeiro, 1901; *Pimentões*. Rio de Janeiro, 1904 (versos humorísticos em colaboração com Olavo Bilac); *Hino do quarto centenário do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1900; *Hipnotismos*. Rio de Janeiro, 1900 (comédia); *Dicionário de rimas*. Rio de Janeiro, 1904; *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro, 1905 (em colaboração com Olavo Bilac).

Estudos: HUMBERTO DE CAMPOS, *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1934, 3ª ed.; RAIMUNDO DE MENEZES, *Guimarães Passos e sua época boêmia*. São Paulo, 1935; RANULFO GOULART, *Guimarães Passos*. Maceió, 1967; RAUL LIMA, *Presença de Alagoas*. Maceió, 1967, pp. 135–148.

BRASIL, ZEFERINO (Zeferino de Sousa Brasil: Taquari, RS, 24 de abril de 1870 – Porto Alegre, RS, 3 de outubro de 1942).

Textos: *Allegros e surdinas*. Porto Alegre, s.d.; *Traços cor-de-rosa*. Porto Alegre, 1891; *Comédia da vida*, série I. Porto Alegre, 1897; série II, Porto Alegre, 1914; *Vovó Musa*. Porto Alegre, 1903; *Visão de ópio*. Porto Alegre, 1906; *Na torre de marfim*. Porto Alegre, 1910; *Teias ao luar*. Porto Alegre, 1924; *Alma gaúcha*. Porto Alegre, 1935.

Estudos: JOÃO PINTO DA SILVA, *Vultos do meu caminho*. Porto Alegre, 1918; MANUEL BANDEIRA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro, 1938; ANDRADE MURICY, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro, 1962; GUILHERMINO CÉSAR, *Juca, o letrado*. Porto Alegre, 1976.

MURAT, LUÍS (Luís Barreto Murat: Itaguaí, RJ, 4 de maio de 1861 – Rio de Janeiro, 3 de julho de 1929).

Textos: *Quatro poemas*. São Paulo, 1885; *A última noite de Tiradentes*. Rio de Janeiro, 1886; *Ondas*, série I, Rio de Janeiro, 1890; série II, Rio de Janeiro, 1895; *Sara*. Rio de Janeiro, 1902; *Ondas*, série III, Porto, 1910; *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro 1917; *Ritmos e ideias*. Rio de Janeiro, 1920.

Estudos: ARTUR MOTA, *Vultos e livros*, série I, São Paulo, 1921; AFONSO DE E. TAUNAY, “Discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras”, in *Discursos acadêmicos*, 1927–1932, t. III.

LIMA, AUGUSTO DE (Antônio Augusto de Lima: Fazenda Califórnia, Congonhas de Sabará, hoje Nova Lima, MG, 5 de abril de 1860 – Rio de Janeiro, 22 de abril de 1934).

Textos: *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1887; *Símbolos*. Rio de Janeiro, 1892; *Poesias*. Paris–Rio de Janeiro, 1909; *São Francisco de Assis*. Belo Horizonte, 1930; *Colectânea de poesias*. Belo Horizonte, 1939.

Estudos: TITO LÍVIO DE CASTRO, “Contemporâneas”, in *A Semana*, 31 de dezembro de 1887; VÍTOR VIANA, “Discurso de posse”, in *RABL*, setembro de 1935, nº 165, pp. 5–28; EDUARDO FRIEIRO, *Letras mineiras*. Belo Horizonte, 1937, pp. 28–35; AIRES DA MATA MACHADO FILHO, “O poeta Augusto de Lima”, in *RdL*, setembro de 1960, nº 19, pp. 119–137.

AZEREDO, CARLOS DE MAGALHÃES DE (Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1872 – Roma, 4 de novembro de 1963).

Textos: *Odes e elegias*. Rio de Janeiro, 1904 (é o principal dentre os muitos livros de poesia, prosa, ensaística, etc.).

Estudos: GIUSEPPE ALPI, *Carlos Magalhães de Azeredo, poeta e humanista americano*. Roma, 1931; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, in *COUTINHO*, vol. III, pp. 126–127.

CAPÍTULO X: A POESIA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: SIMBOLISTAS, NEOPARNASIANOS E CREPUSCULARES

Poetas,
São tempos malditos
Os tempos em que vivemos...
Em vez de estrofes, há gritos
De desalentos supremos.
— Medeiros e Albuquerque, “Proclamação decadente”, 1889.

1. O simbolismo no Brasil

Por volta do fim do século XIX, uma nova escola poética se anuncia no Brasil, impregnando (mesmo quando não reconhecida) toda experiência literária contemporânea e posterior. Da revolta antipositivista e da recuperação dos valores românticos para além ou dentro do próprio jogo formalista parnasiano, é gerado também no Novo Mundo o movimento simbolista: que se nutre, por um lado, do decadentismo francês e, por outro, da experiência metropolitana dos simbolistas portugueses. Os próprios poetas parnasianos são feridos pelo novo verbo e, desde esse momento, a sua prática se entrelaçará cada vez mais com aquela dos adversários da primeira hora, alimentando-a e alimentando-se dela.

Como sempre, é um crítico quem aponta o caminho. Ao ensaio de Sílvio Romero, que em 1870 abriu o caminho à poesia realista, vai de encontro o ensaio de Araripe Júnior, *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos* (1896), que propõe aos escritores brasileiros como novos modelos de inspiração poética, destinados a suplantiar os cansativos exercícios dos psicólogos franceses, as invenções poéticas dos grandes russos e escandinavos (Tolstói, Dostoiévski, mas também Ibsen e Björson). E, neste sentido, também pelas recentes vocações literárias, o oásis de um Machado de Assis, que atravessara o período da “reação” naturalista nunca esquecido do turbilhão romântico, colocava-se como ponto nodal de todo um processo formativo destinado a ter a própria desembocadura autóctone no modernismo de 1922. O “distanciamento” de Machado em relação aos seus temas e às coisas a

partir das quais suas histórias se compunham justificava, também para as letras brasileiras, a sobreposição dos termos “decadentismo” e “simbolismo” que acontecia na Europa (França, principalmente; em outros países, como a Rússia, os dois termos se colocarão sempre em perspectiva cronológica). Enquanto a emoção íntima, que será uma das molas estéticas do novo credo poético, terá raiz sobretudo francesa (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, mas também Debussy) e belga (Maeterlinck, Verhaeren, etc.), com intrusões anglo-saxãs (Poe) e alemãs (de Schopenhauer a Wagner): a ponto de reforçar para nós a interpretação essencialmente negativa que as novas levas críticas brasileiras darão ao movimento simbolista local (um fenômeno de aceitação sem grandes reformulações autóctones).

A redescoberta da metáfora como célula germinal da poesia acontece mais no plano do absoluto humano que naquele do universo brasileiro que inspirara os românticos: por outro lado, enquanto se enchem de nuances os limites entre poesia e música, entre consciente e inconsciente, instituem-se novas barreiras entre literatura e socialidade, entre literatura e racionalidade. Abandonado o microscópio do cientista e o buril do artesão, o literato abraça novamente a lira do músico (“de la musique avant toute chose”, dissera Verlaine) e assume outra vez a postura alógica e mística do oráculo. Difícil decidir se, no Brasil, este voltar-se ao simbolismo como a uma religião, provida de uma precisa e decantada liturgia, capaz de dissolver ou de resolver, ao menos provisoriamente, a “trágica ansiedade que almas, estrelas, amplidões devora” (Cruz e Sousa), seja “reflexo do mal-estar profundo que inervou a civilização industrial” (Bosi) ou somente moda importada da França para uso das *élites* cultas: como queria em primeiro lugar o contemporâneo e atento José Veríssimo, e como ainda propõem os críticos mais atuais, incertos acerca das homologias sociais e econômicas que possam justificar a coexistência na cena brasileira de estéticas aparentemente contraditórias, como a parnasiana e a simbolista.

O fato é que é muito difícil instituir um nítido limite entre parnasianos e simbolistas. Os primeiros, se disse, não obstante a sua estética alienada, alienados não eram: se é verdade que a eles cabe o

mérito de ter reorganizado a vida intelectual do país em formas mais prestigiosas, mesmo sob o perfil social (e, de resto, a própria “Academia Brasileira de Letras” de 1896 será uma cria parnasiana). O nefelibatismo simbolista, que se tornava extrínseco em restritas congregações de amigos, parecia, por sua vez, uma fuga, ainda que na tentativa de alcançar, no plano mais alto, a “síntese mística do universo”. Mas também isso, agora que foram descobertos e publicados (graças a Andrade Muricy) os versos participantes e antiescravagistas de Cruz e Sousa, e se desferiu um belo golpe no *topos* literário do simbolista negro imerso em uma sua “branquitude” de sonho, não é mais verdade; ou ao menos não é mais totalmente verdade.

No início, os simbolistas se autodefinem “decadentes”. O primeiro manifesto é, no Rio de Janeiro, a *Folha Popular* de 1891: entre seus iniciadores, Emiliano Perneta, animador do grupo, Cruz e Sousa, B. Lopes e Óscar Rosas. Mas antes houve anúncios na província, no Paraná, onde já em 1887 Domingos do Nascimento (1863–1915) poetava em formas “diversas”. Houve, no Rio de Janeiro, a obra do pernambucano Medeiros e Albuquerque (1867–1934), o qual publicara em 1887 (em *Pecados*) uma “Proclamação decadente” ironicamente dedicada a Bilac e, depois, com as *Canções da decadência* (1889), dera cidadania no Brasil ao *eros* baudelairiano. E houve, em São Paulo, o “baudelairismo paulistano” de Venceslau de Queirós (1865–1921), com as suas implicações de satanismo (*Goivos*, 1883; *Rezas do diabo*, póstumo, 1939) que se religavam a uma precisa tradição romântica local. O mesmo templo parnasiano apresentava fissuras místicas e filosóficas: Vicente de Carvalho, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, todos devem muito à nova espiritualidade simbolista.

Havia, enfim, para todos, a inquietude do fim de século que no plano da práxis dará frutos na filosofia (Farias Brito), na política (Nabuco, Rui Barbosa) e na sociologia (Euclides da Cunha). Mas disto se falará mais além. Aquilo que nos interessa aqui é o simbolismo em poesia: que, se não deu vozes “originais”, revelou, todavia, dois grandes poetas: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

2. As estrelas fixas do simbolismo brasileiro

2.1. cruz e sousa

O mais refinado e sensível entre os simbolistas e, simultaneamente, um dos maiores brasileiros de todos os tempos, é um negro. Negro total, puro, sem nenhum daqueles “atenuantes” de mestiçagem que caracterizaram grandes estratos da população local. A circunstância decididamente influiu sobre a “fortuna” do poeta. Negativamente, em vida, e talvez positivamente junto à crítica hodierna: na qual, por exemplo, um estudioso como Roger Bastide não hesitou em fazer do Cisne Negro (mas também Arcanjo Rebelde, Doloroso Estético, Divino Mestre, Dante Negro, na glorificação póstuma dos adeptos) um poeta da estatura, em senso absoluto, de um Stefan George ou do próprio Mallarmé.

Filho de escravos negros (o pedreiro “mestre Guilherme” e a lavadeira Carolina), mas beneficiado até os nove anos de idade com uma refinada educação, obra daqueles mesmos senhores que viram seus avós acorrentados, João da Cruz e Sousa (1861–1898) recai bruscamente em sua condição de negro e deserdado quando, em 1870, morre o seu protetor, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa. Começa então na cidade natal, em Desterro, hoje Florianópolis, uma vida mísera, clareada apenas pelos estrepitosos sucessos escolares e pelo reconhecimento de professores como o naturalista alemão Fritz Müller, que encontra nele conforto para a própria teoria da não inferioridade do negro:

Este negro representa para mim um apoio para minha velha opinião contrária ao ponto de vista dominante que vê no negro um ramo, em toda parte e em todas as áreas, inferior e incapaz de desenvolvimento racional com base somente em suas forças.

Carta ao irmão Hermann, de 1876.

Toda a sua vida é, porém, um drama da segregação racial, ainda que, à recusa do *establishment* em convalidar a sua nomeação a promotor

de Laguna, se venha a juntar a homenagem dos clubes abolicionistas da Bahia (“Libertadora Baiana”, “Luís Gama”) durante a sua permanência em Salvador. Vêm alguns anos obscuros da peregrinação pelo país, de Norte a Sul, na qualidade de conselheiro teatral; o amor misterioso pela “pianista loura de Praia de Fora”, a mudança para o Rio de Janeiro; o casamento com a negra Gavita (a “Núbia” de *Missal*), que posteriormente com a sua loucura inspirará a famosa “Balada dos loucos”; a escolha e a leitura ávida dos “mestres” em poesia (Gonçalves Crespo, Teófilo Dias, Raul Pompeia, Antero de Quental; mas também Flaubert, Gautier, Banville, Leconte de Lisle e Baudelaire); a publicação quase simultânea de *Broquéis* (o broquel é o escudo redondo dos espartanos) e *Missal* (Rio de Janeiro, 1893), nos quais o simbolismo brasileiro (verso e prosa) aparece já adulto.

E há a incompreensão da crítica, a miséria de um trabalho de jornalismo subalterno, a insistência no caminho estético escolhido previamente (o segundo livro de poesias, *Faróis*, 1900, será publicado postumamente), a tuberculose, a esperança de encontrar em Minas um clima restaurador, a morte em Sítio, em março de 1898, aos trinta e sete anos: quatro amigos fiéis ao redor do corpo, o funeral à custa de um benfeitor. Tardia, a glória. A qual é toda obra daquela sensibilidade moderna que tem no simbolismo a sua primeira matriz, mas que somente com a revolução literária de 1922 adquirirá direito de cidadania nas letras brasileiras.

Em que consiste a singularidade da poesia de Cruz e Sousa? Andrade Muricy, autoridade nos estudos do simbolismo brasileiro, trabalhou muito para, se não destruir, ao menos atenuar o mito do poeta negro fechado em sua alienada torre literária, surdo a qualquer apelo racial e aos grandes problemas (a abolição) que ao seu redor comovem o país; ou antes interessado neles somente em primeira pessoa, para fugir individualmente à própria condição de negro. Tal fuga pode acontecer ou com o álibi do ódio

Ó meu ódio, [...]
Meu ódio santo e puro e benfazejo,
[...]
Orgulhoso com os seres sem Desejo,
Sem Bondade, sem Fé [...]

Ódio são, ódio bom! sê meu escudo
[...]

ou com a agulha do desejo apontando sempre na direção de um “branco” que enche seus versos de lírios, de “nuvens brancas” de cândidas luas fantasmas de “brancuras vaporosas”, de “formas claras de luares, de neves, de neblinas”, de “brancas opulências, brumais brancuras, fúlgidas brancuras, alvuras castas, virginais alvuras, latescências das raras latescências”. Aquele mito, apoiado como está em uma honesta estatística lexical, naturalmente resiste. Mas, para corrigir a interpretação sociológica para a qual “o simbolismo produzia exatamente o tipo de arte e de literatura que naquele momento mais convinha aos manejos da contrarrevolução” (Astrojildo Pereira), ombreia-se-lhe, tímida, a realidade de um homem negro crescido literariamente à sombra de “Vozes d’África” e “Navio negreiro” de Castro Alves, diretor de um jornalzinho ilustrado de título racialmente provocador (*O Moleque*, Desterro, 1885) e autor de sonetos, poemas e prosas abolicionistas (“25 de março”, “Escravocratas”, “Dilema”, “Auréola equatorial”, “Na senzala”, “Dor negra”). Poucos textos de protesto perturbam, contudo, o brilho de *Broquéis* ou arranham a levigada superfície de *Faróis*: a “Litania dos pobres” (na qual Alfredo Bosi percebe acentos *à la* Blok, suponho o Blok de “Os doze”):

Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.
São espectros implacáveis
Os rotos, os miseráveis.
[...]
São os grandes visionários
Dos abismos tumultuários
[...]
Bandeiras rotas, sem nome,
Das barricadas da fome.

In *Faróis*, 1900.

E a litania continua, em pares de versos, como um cortejo de Bruegel, o Velho, como uma marcha da fome de um filme expressionista. Posturas expressionistas podem, de resto, ser encontradas por todos os lados. Basta citar a autobiográfica “Canção negra”:

Ó boca em tromba retorcida
Cuspindo injúrias para o Céu,
Aberta e pútrida ferida
Em tudo pondo igual labéu.

Imagem barroca, selada pelo dístico

Bendita seja a negra boca
Que tão malditas coisas diz!

Tanto em *Broquéis* quanto em *Faróis* se prolonga o gosto parnasiano pelo soneto (fechado sempre com magistral chave de ouro), pela rima rigorosa (quase irônica às vezes), pelas quadras clássicas de decassílabos alternados; mas os conteúdos e a sensibilidade são sem dúvida outros. Não descrever, mas sugerir: sobretudo com o som. Rimas de fim de verso e rimas internas (aquelas das quais nascerá depois o milagre da poesia simbolista), aliteraões, assonâncias, reminiscências litúrgicas e hínicas:

Filho meu, de nome escrito
De minh'alma no Infinito.

Escrito a estrelas e sangue
No farol da lua langue...

Das tuas asas serenas
Faz manto para estas penas.

Dá-me a esmola de um carinho
Como a luz de um claro vinho.

Com tua mão pequenina
Caminhos em flor me ensina.

[...]

Faz brotar nevados lírios
Das cruces dos meus martírios.

Dá-me um sol de estranho brilho,
Flor das lágrimas, meu filho.

São os dísticos ao filho Tibúrcio, na pobreza e dor: nos quais a tradição ibérica de um misticismo carnal e jogralesco (aquele mesmo

misticismo tradicional-popular que dará forma às litanias de *Morte e vida severina* de João Cabral) refluí imprevista e inédita.

Ao firme, consciente universo do parnasiano, à estátua, ao mármore, mas também ao civil distanciamento e ao sorriso, o simbolista Cruz e Sousa contrapõe o seu universo sinuoso, instável, inquietante, misterioso, alucinante. Brumas, névoas, marfins, pratas, caveiras, luas, o beijo da múmia, “Lésbia nervosa fascinante e doente”. Mas também “o Cristo de bronze do Pecado, [...] o Cristo de bronze das luxúrias”; o Mistério, a Morte, o Sonho, o Infinito, o Luar de lua-clara, a Formosura beleza, a Treva, o Inferno, o Tédio,

Tédio! que põe nas almas olvidadas
Ondulações de abismo

e ondas, ondas, ondas:

Ondulação da vaporosa lua.

“Tuberculosa”.

[...] as sonoras
Ondulações e brumas do Mistério.

“Angelus”.

Agora, fundos, no ondular da poeira...

“Caveira”.

Ondula, ondeia, curioso e belo.

“O soneto”.

E o teu perfil oscila, treme, ondula,
Pelos abismos eternos circula...

[...]
De ondulações fantásticas, brumoso

[...]
Trêmulo, triste, vaporoso, ondeante

“Pandemonium”.

e chamas que rompem bruxuleantemente o limbo branco-cinza
prateado do cosmo:

Não sei se é sonho ou realidade todo
esse acordar de chamas [...]

“Pandemonium”.

até o grito desesperado:

Por toda parte escrito em fogo eterno
Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!

Quando cessa o delírio, o refluir da consciência leva, contudo, à
autodescrição pacata:

Anda em mim, soturnamente,
Uma tristeza ociosa,
Sem objetivo, latente,
Vaga, indecisa, medrosa.

Como ave torva e sem rumo,
Ondula, vagueia, oscila
E sobe em nuvens de fumo
E na minh'alma se asila.

Uma tristeza que eu, mudo,
Fico nela meditando
E meditando, por tudo
E em toda a parte sonhando.

Tristeza de não sei donde,
De não sei quando nem como...
Flor mortal, que dentro esconde
Sementes de um mago pomo.

Dessas tristezas incertas,
Esparsas, indefinidas...
Como almas vagas, desertas
No rumo eterno das vidas.

Tristeza sem causa forte,
Diversa de outras tristezas,
Nem da vida nem da morte
Gerada nas correntezas...

Tristeza de outros espaços,
De outros céus, de outras esferas,
De outros límpidos abraços,
De outras castas primaveras.

Dessas tristezas que vagam
Com volúpias tão sombrias
Que as nossas almas alagam
De estranhas melancolias.

Dessas tristezas sem fundo,
Sem origens prolongadas,
Sem saudades deste mundo,
Sem noites, sem alvoradas.

Que principiam no sonho
E acabam na Realidade,
Através do mar tristonho
Desta absurda Imensidade.

Certa tristeza indizível,
Abstrata, como se fosse
A grande alma do Sensível
Magoada, mística, doce.

Ah! tristeza imponderável,
Abismo, mistério, aflito,
Torturante, formidável...
Ah! tristeza do Infinito

“Tristeza do infinito”, in *Faróis*, 1900.

Tristeza cósmica do simbolista: que, no caso de Cruz e Sousa, além das interpretações de qualquer crítica vitalista (“um masoquista, que cultivou para si a própria dor, a própria tristeza, porque, como escreveu mais de uma vez, achava-as necessárias ao artista”, na impiedosa definição de Fernando Góis), nutria-se também de uma inegável realidade de sofrimento individual. E aqui se retorna ao problema da “originalidade” de Cruz e Sousa. Ao contrário do que fez o racismo cru dos contemporâneos, isolando Cruz e Sousa em sua condição de negro e, assim, fornecendo-lhe o ímpeto para uma revanche no plano da perfeição técnico-formal, por um lado, e da evasão místico-transcendental, por outro, a crítica posterior trabalhou com boas intenções na direção oposta. Procurou abater a diversidade de matrizes entre a poesia do Cisne Negro e aquela, por exemplo, de

seu confrade em estética Alphonsus de Guimaraens: dois grandes poetas e basta, não importando qual fosse a cor da pele de cada um. Mas também este é um erro: nós devemos trabalhar para que o racismo não exista, e não fechar os olhos quando ele existiu. A poesia de Cruz e Sousa é “também” fruto de sua diversidade: em sentido positivo, naturalmente. Tentemos uma interpretação.

A história da fortuna *post mortem* é simples. O amigo devoto, Nestor Vitor, que será também o crítico do simbolismo, impõe o personagem Cruz e Sousa e a sua obra a estudiosos de gosto e sensibilidade bem diversos, como Araripe Júnior e Sílvio Romero. Começa contemporaneamente a valorização por parte dos arautos do modernismo hispano-americano (um movimento em certo sentido paralelo ao parnasianismo-simbolismo brasileiro). Leopoldo Lugones, Joan Más y Pí, Eugenio Díaz Romero se entusiasma pelo simbolista negro. Darío o imita na introdução ao seu *El canto errante* e em diferentes pontos de seu *Poema del otoño y otros poemas* (“La cartuja”, 1907). Do Peru, Ventura García Calderón proclama que “Cruz e Sousa é sem dúvida comparável a Baudelaire, sem que o mundo o saiba, dado que escreveu em português”: o eterno drama de quem não nasce francês (ou anglófono). Maeterlinck projeta um lançamento na Europa. E então também o Brasil toma consciência dele, e faz começar dele a moderna poesia brasileira. Em 1943, o lançamento europeu, por obra de Bastide:

Num cérebro de africano, de filho de escravo, [...] tomava o Simbolismo formas novas, sonoridades inéditas, transformando-se, cristalizando-se em músicas desconhecidas [...]. O drama de Cruz e Sousa vai, portanto, ser ainda mais patético do que o de Mallarmé, e na sua posição vai ser de outra originalidade, pois que para ele não se tratará unicamente de achar a expressão possível do inefável, de criar para si uma experiência psicológica, mas essa experiência psicológica, para se constituir, terá de lutar incessantemente com uma primeira educação absolutamente oposta a ela e que, a cada momento, a porá em risco de ser aniquilada. [...] Que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George e Cruz e Sousa...? Mallarmé continua contemplativo, ao passo que o que domina em Cruz e Sousa é a viagem e a subida, é o dinamismo do arremesso, e isso porque ele era brasileiro, do país da saudade, e de origem africana, de uma raça essencialmente sentimental. [...] O chefe da escola francesa [Mallarmé], por apuro supremo, chegará à palavra que dá a conhecer uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Sousa será o da cristalização... purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas. [...] Destruição das formas (no plural) nas

cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois grandes processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com todas as cintilações do diamante.

Roger Bastide, *A poesia afro-brasileira*, 1943.

Eu desenvolveria o argumento de Bastide com o paralelo daquilo que acontece e aconteceu em outras literaturas toda vez que o gênio poético se encarnou em personagens “sem passado”: ou melhor, não condicionados por uma precisa e ordenada tradição cultural. Gente que vem de outro mundo: e, por isto, inovadores. Apollinaire, polonês, Eliot, americano, Pessoa, aculturado na África do Sul, Ungaretti, franco-egípcio e, portanto, capaz de mirar diretamente na recuperação de Leopardi sem ter de suportar o fardo Carducci-Pascoli-D’Annunzio. Assim é Cruz e Sousa: como negro total no reino (poético) dos brancos, alguém que “veio do outro mundo”: por isso inovador em relação a uma tradição cultural não condicionante, e simultaneamente hipercorreto na aplicação de uma técnica nova e na adoção de uma nova estética.

2.2. alphonsus de guimaraens

O segundo grande nome do simbolismo é aquele de Alphonsus de Guimaraens (1870–1921): homem “sem biografia” tanto quanto Cruz e Sousa fora “caso humano”. Mineiro de Ouro Preto, de família burguesa, pai português, mãe brasileira (sobrinho do romancista Bernardo Guimarães), chamava-se Afonso Henriques da Costa Guimarães: a escolha do nome literário em sentido arcaizante é para nós o primeiro sinal de uma personalidade refratária, fechada em um universo estético próprio, toda voltada à *recherche* e à recuperação individual de um mítico-místico mundo perdido. Incolor a vida externa: estudos jurídicos em São Paulo, amizade com os simbolistas-decadentes da cidade, uma viagem ao Rio de Janeiro para conhecer Cruz e Sousa, quatorze filhos, a profissão de juiz em Mariana até a morte, aos cinquenta e um anos, dois meses após a da última filha,

Constância, a quem dera “imprudentemente” o nome da moça amada na juventude e morta precocemente. Um pequeno mito para os pósteros: o solitário de Mariana, o *dandy* católico, com olhos de bondade e de sonho, com um sorriso triste, “quase de tédio”.

Na literatura, um grande poeta (1899: *Setenário das dores de Nossa Senhora, Câmara ardente, Dona mística*; 1902: *Kiriale*, cronologicamente, como data de composição, primeiro livro; 1920: *Mendigos*, prosa; póstumos, o volume de versos franceses *Pauvre lyre*, 1921, e *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, 1923). Quadras com rimas alternadas de decassílabos, trovas, cantigas e romances de sabor medieval, pares de eneassílabos rimados, jogos de “eco” e de responsório nas litanias, arietas e canções entre o metastasiano³⁵ e o romântico, mas com toda a experiência e a musicalidade simbolistas. E então o milagre dos sonetos, de polida perfeição, sem quedas jamais, cheios de evocações cultas (Camões, Petrarca, Antero de Quental, Verlaine, Cruz e Sousa). Como toda esta geração de literatos, também Alphonsus foi ótimo tradutor: entre outros de Heine e de Lorenzo Stecchetti,³⁶ e até mesmo, via França, dos poetas chineses.

Tematicamente, a *recherche* de Alphonsus de Guimaraens se move numa dupla direção. Há o medievalismo ancestral. As torres ameaçadas, que evocam ao primeiro plano uma Guimarães portuguesa dos tempos de Afonso Henriques. E Afonso Henriques, que é o nome “de batismo” de Alphonsus, fora o nome do primeiro rei de Portugal, que desde a fortaleza de Guimarães, no norte do país, iniciara a “reconquista” em direção ao sul, contra os mouros: daí o *transfert* de Alphonsus e a reidentificação. Mas tais torres são também os muros bíblicos de uma Sião do desejo. Há também o canto *in mortem* do anjo-mulher perdido: a prima Constância, morta de tísica em 1888 (naquele 28 de dezembro de estupefata dor parece ter parado o relógio existencial de Alphonsus). Todo o *Canzoniere* do Petrarca brasileiro gira em torno daquela morte (e quando de outras, reportando-as àquela em *transfert* analógico). A bipartição, se existe, não é em vida ou em morte, em dolente aceitação e em mística integração com Deus: a mulher-imagem, a mulher-anjo, salvadora, é mediadora entre a divindade e o

homem que por ela e nela supera o “medo de tudo”, o medo cósmico e o horror do pecado.

Poesia de amor e poesia místico-religiosa: da qual participa, por evocação, uma paisagem em meias tintas, submersa em luz crepuscular (e não por acaso o penumbrismo brasileiro terá suas raízes também na poesia de Alphonsus) ou banhada de luar. A mulher amada aparece no leito de morte com a marmórea rigidez, a inexorável juventude de uma estátua sepulcral: Inês de Castro, porém mais ainda Ilaria del Carretto:³⁷

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,
De tons marfíneos, de ossatura rica,
Pairando no ar, num gesto brando e leve,
Que parece ordenar, mas que suplica.

“Ossa mea”, in *Kiriale*, 1902.

Ou então:

Hirta e branca... Repousa a sua áurea cabeça
Numa almofada de cetim bordada em lírios.
Ei-la morta afinal como quem adormeça
Aqui para sofrer Além novos martírios.

De mãos postas, num sonho ausente, a sombra espessa
Do seu corpo escurece a luz dos quatro círios:
Ela faz-me pensar numa ancestral Condessa
Da Idade Média, morta em sagrados delírios.

“Pulchra ut luna”, in *Dona Mística*, 1899.

Com a insistência no tema da morta-castelã:

A suave Castelã das horas mortas
Assoma à torre do castelo. As portas,

Que o rubro ocaso em onda ensanguentara,
Brilham do luar à Luz celeste e clara.

“Árias e canções”, in *Dona Mística*, 1899.

Até a paráfrase do melhor Stecchetti:

Quando as folhas caírem e tu fores
Procurar minha luz no campo-santo,
Hás de encontrá-la, meu amor, num canto,
Circundada de flores.

E até o salto surrealista, pintura de Chagall, música de Maeterlinck:

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhrou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

“Ismália”, in *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, 1923, póstuma.

Há na poesia de Alphonsus de Guimaraens um aspecto lúdico, de intelectualismo *travesti* (o medievalista, o petrarquista, o apaixonado pela jovem morta e, talvez, o poeta simbolista: um Alphonsus lutuoso que ri de si mesmo nos versos franceses, autodenominando-se, com transparente *calembour*, “Vicomte de Grandeuil”), que não foi ainda suficientemente estudado. Inclínados a construir um *cliché* existencial, esquecemos às vezes que, como queria Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”, e subestimamos certas feições de Alphonsus que contrastam com a sua máscara oficial: o republicano, o poeta jovem não ainda “castigado”:

Ó minha amante, eu quero a volúpia vermelha
Nos teus braços febris receber sobre a boca;
[...]

O autor de versos satânicos que são o reverso da medalha angélica e funéria, e também o Alphonsus que se compraz em escrever — sem, todavia, os assinar — versos facetos nos jornalecos das cidades mortas que o hospedaram: Mariana e Conceição do Serro.

3. O simbolismo grupal: as revistas simbolistas. Rosa-cruzes, esotéricos, cabalísticos. Extravagâncias e conquistas do simbolismo. O poema em prosa

Com a publicação de *Broquéis* e de *Missal* de Cruz e Sousa (1893), o simbolismo, não obstante o desconhecimento da crítica oficial, lança suas raízes no Brasil. Difunde-se na província, faz adeptos entre os jovens. Por todos os estados, e especialmente no Sul do país, nascem confrarias esotéricas que publicam revistas de vida efêmera, dois, três números; frequentemente apenas um. Os simbolistas (que se autodenominavam Romeiros da Estrada de São Tiago, Magníficos da Palavra Escrita) têm o seu jargão, seu rito, o seu café.

As revistas, todas de jovens “puros”, irreverentes e incapazes de suportar o compromisso acadêmico (o mesmo espírito que em 1914 animará o movimento português do “Orpheu”, o qual cobrirá ainda com um título simbolista a própria cruzada antipassadista), são intituladas, no Rio de Janeiro, *Thebaida* (1895), *Rio-Revista* (1895), *Pierrot* (1897), *Vera-Cruz* (1897) e *Rosa-Cruz* (1901–1904: escrito “Rosa †”: não por acaso, *nomen-omen*,³⁸ Cruz e Sousa tinha “cruz” no nome), *Revista Contemporânea* (1899), até *Fon-Fon!* (1908), que, tendo nascido simbolista, tornar-se-ia, depois, o órgão dos “penumbristas” ou crepusculares brasileiros. Em Curitiba, no Paraná,

onde o movimento consegue o maior número de sufrágios, a ponto de constituir uma verdadeira tradição local, encontramos *Revista Azul* (1893), *O Cenáculo* (1895), *O Sapo* (1898), *Pallium* (1900), *Turris Eburnea* (1900), *Azul* (1900). Em Belo Horizonte, novíssima cidade, criada *ex nihilo*, em 1896, e logo tornada o centro cultural do estado de Minas (entre cujas montanhas se aninha, mas em uma cidade morta, a “arquiepiscopal cidade de Mariana, onde o mais triste é a triste vida humana”, Alphonsus de Guimaraens): *Minas Artística* (1901), *Horus* (1902). Em Salvador, na Bahia, *Nova Cruzada* (1901–11) e *Os Anais* (1911). E em São Paulo, enfim, *Vida de Hoje* (1896) e a *Revista do Brasil* (1898), que recolhe colaborações de todo o país.

Os ritos são exemplificados pelo Apostolado Cruz e Sousa, fundado em Belém, no Pará, em plena Amazônia,

um domingo de sol, cheio de luz, com a tomada de posse de uma salinha escura em uma casa velha e nobre, no canto de uma rua solitária na Cidade Velha, aonde não chegavam os rumores epigramáticos dos iconoclastas. Ali, naquela esquina silenciosa de Belém, todas as noites, em repetidas esbórnias literárias, na penumbra de lâmpadas tremulantes, sugava-se o veneno dos períodos esplêndidos do Mestre, que cintilavam e ressoavam com o tilintar de laminados florentinos.

O testemunho é de um dos adeptos, Péricles de Moraes. Em Curitiba, Dario Veloso, professor de ocultismo na Escola Superior de Ciências de Paris, instituída por Papus, funda o Instituto Neopitagórico onde se estuda a cabala, e onde o Wagner de *Lohengrin* e do *Parsifal* convive teosoficamente com o hinduísmo e o ocultismo dos Rosa-cruzes. E não por acaso, ainda hoje no Brasil o misticismo dos Rosa-cruzes faz continuamente adeptos entre os novos aculturados de um país onde o ímpeto para o irracional — que nos países de imigração anglo-saxã se cristaliza em formas *quaker* e puritanas — se alimenta de uma confusa e heterogênea realidade social.

Como em todos os movimentos de ruptura, há um não sei quê de metálico, de “duro” (a dura modernidade dos poetas pós-baudelairianos) no primeiro simbolismo, que só no fim se abrandará na penumbra suave e intimista dos crepusculares. De resto, assim como Heredia,³⁹ no dizer de Thibaudet, sentia o soneto como uma armadura, o Cisne Negro usava seus versos como “broquéis”, como

escudos: nos quais as antíteses maniqueístas de dia e noite, luz-sombra, branco-negro/vermelho, céu-inferno, não se fundem ainda na penumbra, mas se justapõem quando muito em oximoro, sinestesia de África e cultura, de místico e fetichismo. E se, à primeira vista na oposição parnasianos-simbolistas, os primeiros, puro decoro e socialidade, os segundos *dandies* ou *maudits* ou ainda alienados em práticas teosófico-esotéricas, pareceu-nos que os primeiros fossem os participantes e os segundos, os excluídos, os órficos de província, a realidade é que o simbolismo foi às vezes tão, ou até mais, participante que o parnasianismo brasileiro. Como revoltados e incompreendidos em um país de oposição e interação racial, social e cultural, os simbolistas podem gritar com a boca rebelde de São João Batista, de Cruz e Sousa, ou refugiar-se na loja maçônica, como Dario Veloso. Integrar-se, jamais. Serão os outros, parnasianos e neoparnasianos, a fazerem suas as invenções do simbolismo: que são reais, ao lado de seus jogos esotéricos.

Há a conquista definitiva do verso livre, junto à experimentação de formas métricas chamadas a movimentar uma paisagem poética até então dominada pelo alexandrino e pelo decassílabo. E eis as novas métricas bárbaras, os versos de dezessete, quatorze, dezenove sílabas (contando à maneira francesa):

Cai medonha a chuva dando bofetadas no tristonho rio

Durval de Moraes.

Nascem as rosas grandes e lindas mas sem saúde

Eduardo Guimaraens.

Seja a minha dádiva insone, tal a mirra que, luminosa, palpita.
Faça-a arder, como sobre uma pira de encanto, a oculta chama infinita!

Eduardo Guimaraens.

E há as conquistas gráficas, o gosto pela página branca (“silence alentour”) e pelos jogos tipográficos ensinados pelo Mallarmé do “Coup de dés”: os desenhos verbais, as maiúsculas, aptas a dar do substantivo e especialmente do abstrato uma imagem escrita

correspondente ao impacto produzido no plano sonoro por sua estrutura fônica:

E este Anseio, este Sonho, este Desejo
Enche as Esferas soluçadamente!

Introduzem-se “h” etimológicos e de falsa etimologia (veja-se o *Luar de hynverno* de Silveira Neto) e sobretudo o *y* (o *y* de *lyrio*: não dissera Sully Prudhomme que o *y* não se pode abolir porque não se saberia mais como escrever *lys*, verdadeiro ideograma do lírio?). E ainda poemas figurados, em forma de taça, de rosa, de lira. No século xx as novas vanguardas, os concretistas de 1956, para além de todas as recuperações cultas que vão dos gregos aos poetas carolíngios, revelam nos simbolistas a sua real matriz. Os livros mudam a forma tradicional; tornam-se objetos: longos, quadrados, em forma losangular. O ópio real e metafórico invade os poemas e as biografias singulares; os “paraísos artificiais”, álibi rigoroso do Decadente, colaboram para a transfiguração da realidade poética.

Nasce, para a nova poesia, o poema em prosa, que, sempre na esteira de Baudelaire e do Rimbaud das *Illuminations*, mas com nova sensibilidade latino-americana (Lautréamont? Laforgue?), instaura-se solidamente na tradição literária brasileira, na qual chegará às vanguardas modernistas de 1922 (Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Aníbal Machado, Cassiano Ricardo, até tocar, através de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, os mais jovens José Paulo Moreira da Fonseca, Mário Quintana e Lêdo Ivo).

O iniciador aqui também é Cruz e Sousa, que estreia no gênero em 1893 com *Missal* (aberto por uma pagã-mística “Oração ao sol”) e de quem são publicadas postumamente as *Evocações*: nas quais o “branco Lusbel das espirituais clarividências” convive com o grito antirracista de protesto de “Dor negra” e de “O emparedado”.

E é com *Missal* de Cruz e Sousa que nasce a nova corrente estilística da qual farão parte Dario Veloso (*Esquifês*, 1896) e Gonzaga Duque (“Sapo”, in *Horto das mágoas*, 1914), Antônio Austregésilo e Oliveira

Gomes, Nestor de Castro e Nestor Vitor (*Folhas que ficam*, 1920), e que tem talvez a sua mais moderna e audaz expressão na obra de Pedro Kilkerry (1885–1917).

Poeta “maldito” no senso mais decadente e ortodoxo do termo (pai irlandês, mãe mestiça da Bahia, pobre, *bohémien*, tuberculoso, morto aos trinta e dois anos sem ter publicado seus versos), Kilkerry foi redescoberto pela vanguarda concretista de São Paulo (Augusto de Campos), que o repropõe como poeta e prosador independente e pré-modernista, se existiram outros, dentro da plêiade simbolista. A prosa poética (“Notas trêmulas do diário antigo”, “Novela acadêmica”, “Do hinário de uma nômade”) tem a marca da constelação Lautréamont-Rimbaud-Laforgue, mas sobretudo do Lautréamont dos *Chants de Maldoror*.

Quem vem aí, de magreza, talhando espaços de sombra como uma faca, em talhos negros, silenciosos, golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo — basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede.

Não. És uma alta sensibilidade.

Tu, que aí vens sonambulicamente — moves a feição de quem foge um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de gelo, balas de gelo!

Corta, corta a tua sombra, silenciosamente...

Nos textos de Kilkerry, prosa ou poesia, a metáfora já faz caretas surrealistas:

E a cutícula do meu patriotismo é toda contusão.

A lágrima é “cor de cobre” e “o carão glabro do sol faiscava ferruginoso, um tanto cor de Gonçalves Dias” (o Gonçalves Dias da “palmeira” naturalmente!).

[...] o carão glabro do sol... faiscava ferruginoso, um tanto cor de Gonçalves Dias! Ah! Dias, tua terra tem palmeiras, tem, tem...

aqui é palpável também a outra componente do último simbolismo, o *humour* (presente sobretudo nos *Kodaks*, 1913, fotografias verbais que antecipam em quase uma década o *Kodak* de Blaise Cendrars):

anúncio daquele humorismo amarelo-rosa que corroerá nos modernistas a nota crepuscular e contribuirá para a sua desfiguração e para a recuperação (em sentido negativo) dos mitos românticos.

4. A galáxia dos “menores”

Recuperados pelo *Panorama do movimento simbolista brasileiro* de Andrade Muricy e abundantemente antologizados por Fernando Góis, os “menores” do simbolismo são estrelas diminutas de uma galáxia esplendente. Demasiados para que se lhes possa sequer tentar um elenco em uma obra como esta, atenta, mais do que a qualquer outra coisa, às grandes linhas do pensamento literário em um país que, influenciado a todo momento pela “Europa”, reage, todavia, ao estímulo de modo peculiaríssimo: de modo que aquilo que interessa é a originalidade da resposta, o desvio em relação à norma, a *parole* em relação à *langue*. Nesta perspectiva, será interessante estudar sobretudo, do simbolismo brasileiro, os modos de arraigamento, as zonas de difusão, em sentido geográfico e em sentido sociológico, as relações com os outros grupos literários e a autoqualificação política, social, moral, em um preciso momento da história do país. Momento difícil, de adaptação à nova realidade política e social trazida pela abolição da escravatura e pela república, quando o literato não gravita mais ao redor de uma corte, e como portador de uma ideologia de *élite* se sente na vanguarda da responsabilidade nacional.

Entre aqueles que fazem poesia à maneira simbolista, há quem participe das inquietudes do país, quem se bate primeiramente pela abolição e a república e depois pela aculturação do Brasil: como Medeiros e Albuquerque, deputado e senador; como Domingos do Nascimento, que ombreava aos versos simbolistas um volume sobre a *Hulha branca do Paraná*; como o florianista Silveira Neto. Ou ainda, entre os poetas das últimas levas simbolistas, como Felipe de Oliveira, envolvido em 1932 na revolução constitucionalista dos liberais latifundiários de São Paulo, e exilado na França até a morte.

Há os homens públicos, que desempenham profissões liberais: advogados, jornalistas, muitos juízes (além do grande Alphonsus de Guimaraens, Emiliano Pernetá, Alves de Faria, Archangelus de Guimaraens, Xavier de Carvalho...), muitos médicos, dentistas, farmacêuticos. Nesse aspecto, a paisagem social do simbolismo difere pouco daquela do Parnaso. Mas há também entre os simbolistas o tipo do diplomata ou do *gran signore* exportado, que escreve somente em francês; e há o gênero *bohémien*, variante do tipo *dandy* (a elegância inflexível do Padre José Severiano de Resende, o chapéu preto com largas abas de Gustavo Santiago) àquele do *maudit* cultor de paraísos mais ou menos artificiais (um certo B. Lopes, Kilkerry, Edgar Mata, Maranhão Sobrinho...).

Culturalmente, são todos desarraigados, que se apegam aos modelos franceses e belgas: Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud — de quem se parafraseia em muitos níveis, de Alphonsus de Guimaraens a Pethion de Villar, o soneto das “Voyelles” —, Samain, Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck; mas também aos portugueses: Guerra Junqueiro, António Nobre, Cesário Verde, até o dannunziano Eugênio de Castro. Quanto a D’Annunzio, erige-se-lhe uma capela pessoal no Rio Grande do Sul (estado de forte e conservadora imigração italiana, nota Alfredo Bosi).

A distribuição por estados é também interessante. Após a morte de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro, o grupo se divide e se movimenta: por um lado, os velhos amigos do Cisne Negro; por outro, os mais jovens, de onde sairá a revista *Rosa 7*: em meio à tríade Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Lima Campos, amável e discreto contraponto da tríade parnasiana constituída por Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Entre os muitos nomes, aquele de Félix Pacheco, Saturnino de Meireles, Castro Meneses, Tavares Bastos, Tibúrcio de Freitas, Rocha Pombo e especialmente aquele de Pereira da Silva (1876–1944), que se formou como simbolista no Paraná (*Vae soli!*, 1903; *Solitudes*, 1918; *Beatitudes*, 1919, até *Senhora da melancolia*, 1928) após uma experiência romântica a meio caminho entre Lamartine e Victor Hugo, que tingirá sempre os seus versos de um elegíaco pessimismo.

O complexo de circunstâncias (a presença na capital, Curitiba, de Jean Itiberé — João Itiberê da Cunha —, que importara os modelos decadentistas, a magia, a cabala, Péladan, Papus e Huysmans, com uma pitada de Swedenborg e leve toque de Pitágoras, diretamente da Bélgica, onde participara do movimento da *Jeune Belgique* e publicara os seus *Préludes* (1890); a forte componente local de imigrantes, eslavos e germânicos, à qual Andrade Muricy, paranaense, deseja que se adicione um clima de planalto onde “não é necessário importar as névoas de Bruges”), fez do Paraná o centro do simbolismo brasileiro. Em torno das pequenas revistas de estreia e, posteriormente, de *O Cenáculo* (1895–97), encontramos algumas das mais interessantes personalidades do momento: mesmo em relação ao perfil humano. Recordamos Dario Veloso (1897–1937: *Esotéricas*, 1900), ocultista, hermético, neopitagórico, simbolista-grego (o seu lírio é “lírio escultural”), recriador, sob o céu de Curitiba, de uma Hélade lunar:

Plenilúnio. O luar molha as colunas dóricas.
Junto ao pronau medito.

E ainda: Euclides Bandeira, Adolfo Werneck..., até Silveira Neto (1872–1945), incisor, desenhista e pintor, que em *Luar de hynverno* retomará os temas elegíaco-lunares de Dario Veloso, propondo-os como uma Via Láctea que é “um desfilar de círios”, um luar suntuoso, como somente o Novo Mundo pode oferecer. E até o mais interessante de todos eles, Emiliano Perneta (1866–1921: *Ilusão*, 1911), que assumindo como sobrenome o apelido bizarro,⁴⁰ carregava, talvez com uma ponta de ironia, um sinal de sua origem de “cristão-novo” português (a que Olavo Bilac, que jamais admitira que um Gabriele D’Annunzio pudesse se chamar, por exemplo, Gaetano Rapagnetta, franzia o cenho, estupefato). Os melhores versos de Emiliano Perneta são marcados por uma ânsia de destruição que a partir do individual assoma ao universal. Ainda que em quase toda parte a nota simbolista nos apareça como superada por uma generosa, rapsódica veia romântica, aquela mesma que dita os dísticos ritmados de “Azar”: o cavaleiro que galopa, galopa, levando ao Rei a notícia da Morte, compõe o mito judaico de Asvero em forma de balada entre Heine e Berchet, recordando igualmente o Carducci do *Re Teodorico*:

A galope, a galope, o Cavaleiro chega:
Rei, ó meu bom senhor! com tua filha cega.

O grupo do Rio Grande do Sul, mais ligado aos modelos europeus, evoluirá rapidamente em direção a formas de poesia impressionista, crepuscular e intimista. Mas antes terá dado a poesia simbolista-epigramática de Marcelo Gama (1878–1915), um Cesário Verde brasileiro, mas com aspectos *bohémien*s estranhos ao metropolitano Cesário.

Quanto aos simbolistas de Minas Gerais, estes nos aparecem reunidos como um tríptico em torno da imagem do grande solitário de Mariana: Alphonsus de Guimaraens. De um lado, adorante, o irmão do vate, Archangelus de Guimaraens (1872– 1934), do outro, truculento e saboroso, com o seu olhar provocador de padre que largou a batina, José Severiano de Resende (1871–1931: *O meu flos sanctorum*, 1908; *Mistérios*, 1920); dos lados, genuflexos em seu aveludado delíquio, Mamede de Oliveira (1887–1913) e Edgar Mata (1878–1907), cuja doce elegância não é desprovida de *páthos* dramático (“Estalactite”, “Taciturnus bos”, “A garça”...).

No Nordeste do país, o movimento é menos importante: no Maranhão, Maranhão Sobrinho (1897–1915) e Xavier de Carvalho (1872–1944). No Piauí, Da Costa e Silva (1885–1950), destinado a passar do simbolismo de *Sangue* (1908) ao repousado neoparnasianismo de *Verônica* (1927). Enfim, um grupo em Salvador da Bahia, centrado em Kilkerry, com as suas rutilantes metáforas, com as suas invenções poéticas que prenunciam o modernismo:

[...] Dedando o Azul as magras mãos dos astros
Somem luzindo... [...]

E, em torno dele, o futuro tradutor de Shakespeare, Artur de Sales (1879–1951) e o futuro poeta devoto (*Lira franciscana*, 1921... até *Ouro de folhas mortas*, 1965) Durval de Moraes (1882–1948), ainda em sua fase inicial “materialista”, até Pethion de Villar (1870–1924), imitador provincial de seu remoto parente e ídolo, o metropolitano Eugênio de Castro, modelo de pompas verbais para a Península Ibérica e para a América Latina. Isolada, por sua vez, a poesia de Auta de

Sousa (1876–1901: *Horto*, Natal, 1900) bem mais neorromântica, em seus tons elegíacos e em seus temas religiosos, do que simbolista.

5. A derrocada do simbolismo: os neoparnasianos

Escreve Otto Maria Carpeaux, austríaco de nascimento, brasileiro por adoção, um dos mais agudos e abertos críticos que trabalharam no século xx na cena literária brasileira, autor, entre outros, de uma *História da literatura ocidental* em oito volumes, na qual o caso brasileiro se insere talvez pela primeira vez com uma fisionomia própria e clara e uma justa valoração do dar e do haver desta literatura “colonial”, a qual reflete interesses mais vastos e complexos como poucas outras literaturas do terceiro mundo:

O neoparnasianismo é fenômeno peculiar da literatura brasileira. Aqui e somente aqui fracassou o simbolismo; e por isso o movimento precedente viu-se sobreviver quando já se extinguiu em todas as outras partes do mundo.

Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira, 1949.

O fato é que mais que em qualquer outro país, nada é puro no Brasil. Não o era o simbolismo, que, mais que como oposição ao parnasianismo, propusera-se de muitos modos como aperfeiçoamento estilístico de conquistas parnasianas. E não por acaso, do mestre Cruz e Sousa se repetiu por muito tempo que era um parnasiano; e não fora o parnasianismo que, enquanto no plano social confinava os simbolistas em limbos de cultura provinciana, ocupando todos os assentos da Academia como se Parnaso, em 1896, fosse sinônimo de literatura, na prática adotava nas experiências poéticas singulares cada conquista, também de conteúdos, do simbolismo, de modo que a compartimentação individual em uma ou em outra escola parece problemática e, às vezes, absolutamente arbitrária. Em um panorama das letras brasileiras na virada do século, convirá, então, usar parnasianismo e simbolismo não como etiquetas sob as quais reunir

personalidades artísticas, mas como tendências, polos, em torno dos quais gravitavam os indivíduos, as realizações poéticas singulares. Embora seja justo reconhecer que para alguns autores, poetas sobretudo, que publicam as suas obras nos primeiros anos do novo século, o termo “neoparnasiano” parece talvez o mais imediatamente qualificante.

Alfredo Bosi — para quem o “parnasianismo é o estilo das classes dirigentes, da burocracia culta e semiculta, dos profissionais liberais habituados a conceber a poesia como ‘linguagem ornamentada’, segundo modelos já consagrados aptos a garantir o bom gosto da imitação” (mas o pequeno exercício de sociologia da literatura tentado acima poderia consentir-nos afirmação quase idêntica em relação aos simbolistas) — capta no retorno do parnasianismo um sinal de provincianismo e de redução de inspiração: verificável, por exemplo, naquela epidemia do soneto que os modernistas, omitindo o fato de que o mesmo fenômeno acontecia quase que contemporaneamente em todas as latitudes, imputarão paradoxalmente ao “soneto *coccus brasiliensis*”. Em seu polêmico repúdio do passado, os modernistas de 1922 colocarão, com efeito, num só balaio o romantismo (aquele romantismo que, no entanto, oferecer-lhes-ia tantos temas de renacionalização) e o parnasianismo-simbolismo (as “grades de ouro do parnasianismo” e o “gás asfixiante do simbolismo”, dirá Mário de Andrade), rejeitando sobretudo a “vulgaridade ociosa da rima, inútil em uma língua vibrante e sonora” como a brasileira.

Há dois modos para se aproximar dos clássicos. Um é o sincrônico, propagado pelas vanguardas, que convidam a buscar e a reconhecer em cada tempo e em cada lugar “aqueles que nos são contemporâneos” (uma postura, poder-se-ia dizer, em função somente daquele que recebe, daquele que frui da mensagem poética, independentemente de toda sensibilidade e gosto de época e de qualquer intenção do autor). O outro, aquele que, ainda no âmbito brasileiro, Mário de Andrade sugerirá para a recuperação dos “mestres do passado” (justamente os parnasianos): a autotransferência culta para aquele mesmo passado, em função, desta vez, daquele emissor do qual se procura reconstruir em nós, filológica e emocionalmente, o gosto e a sensibilidade.

Porém é claro: não me pus a reler essas obras parnasianas com a alma vária, pueril e fantástica, correspondente ao meu tempo, mas fui buscar, dentre as minhas muitas almas, aquela que construí para entender a geração parnasiana. Todo homem afeiçoado a leituras diversíssimas, acostumado a viajar, cheio de simpatia e desejo de aprender, pelos vários climas literários, crente infantil na sinceridade dos poetas, cria dentro de si um corimbo de almas diferentes, das quais se serve à medida que passa de um a outro autor de tendências dissemelhantes. Só a visão estreita, a escravização ignóbil dos que se ilharam numa escola permite a ignorância infecunda dos que têm uma alma só, paupérrima e impiedosa. Ouvi repetir a exclamação de um poeta, lido em “Banville e Mendès gloriosos”, que nunca teria assinado um verso de Camões! Burro.

Pois, para reler os parnasianos, fui vestir minha alma parnasiana [...] e, abandonando a alma de fogo e flores de estufa, gasolina e asas de aeroplano [...] que é a minha alma contemporânea [...] revesti-me pomposamente com a armadura de oiro e marfim da minha alma parnasiana.

Mário de Andrade, *Mestres do passado*, 1921.

O apólogo é inteligente. Mas é significativo também o fato de que, com toda a sua armadura, Mário de Andrade não vá, na recuperação dos mestres, além de cinco nomes: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho. Nenhum dos neoparnasianos mais próximos a ele e, aparentemente, mais congeniais. Entre estes, é necessário, contudo, recordar alguns nomes.

O primeiro é aquele de José Albano (1882–1923), ilha humanista e purista na literatura do seu tempo, que terminaria em Paris a sua existência de exilado da contemporaneidade. Distinguiam o homem a grande barba rabínica, o ódio pelo Brasil extrovertido e malandro, a convivência cotidiana, certamente maníaca, com os clássicos. E caracterizavam a sua obra as suas *Rimas* (1912), sonetos e motes, cantigas, glosas, coplas, das quais se disse que poderiam figurar com plena dignidade no portuguêsíssimo *Cancioneiro* de Resende (1516) e que recorre diretamente aos modelos do grande século XVI português, sobretudo Camões. Depois, seguem-se Amadeu Amaral (1875–1929: *Urzes*, 1899; *Névoa*, 1910; *Espumas*, 1917...), que martela gravemente novas formas métricas; Goulart de Andrade (1881–1936), com os seus virtuosismos poéticos (das *Poesias*, de 1907, até *Ocaso*, de 1934); o cintilante Martins Fontes (1884–1937), “cavaleiro do amor, cavaleiro da arte, cavaleiro do ideal” (*Verão*, 1917); e, sobretudo, o popularíssimo, em seu tempo, Hermes Fontes (1888–1930, suicida), o qual foi tanto parnasiano quanto simbolista, emprestando ao mármore

parnasiano os deslumbres de uma realidade tropical: o que faria dele uma bandeira antimodernista, hasteada, frequentemente sem propósito, nas batalhas literárias dos anos 1920 (*Apoteoses*, 1908..., *A fonte da mata*, 1930).

Outros nomes se amontoam diante do cronista das letras: Moacir de Almeida (1902–1925: *Gritos bárbaros*, 1925), um dos tantos que morreram jovens na literatura brasileira (um crítico o coloca, com rótulo entre o macabro e o existencialista, no compartimento “tuberculosos e literatura”); Olegário Mariano (1889–1958), que passou à tradição como “o poeta das cigarras”, pelo nome de um de seus livros (*Últimas cigarras*, 1920), mas também cantor — quase crepuscular — de um lírico tempo infantil perdido (*O enamorado da vida*, 1937); Américo Facó (1885–1954), que devia retardar até meados do século xx a publicação de uma sua antiga *Poesia perdida* (Rio de Janeiro, 1951), com o resultado de dar uma lição de equilíbrio, repleta de melancólico bom-mocismo, à geração de Carlos Drummond de Andrade (que, como competente artesão da língua, admirará sobretudo a boa feitura da “Sextina da véspera”); Bastos Tigre (1882–1957), autor de versos humorísticos até demasiado fáceis e escorregadios; Batista Cepelos (1872–1915, suicida), que retoma os temas “bandeirantes” do Bilac das Esmeraldas; Gilka Machado (1893–1980), que sublimará em espiritualismo (o espiritualismo da revista *Festa*, da qual falaremos posteriormente) uma poesia corporalmente sensual; Gustavo Teixeira (1881–1937), tímido cantor de *Ementário* (1908); José Oiticica (1882–1957), um parnasiano anárquico:

Se quiserem deter-te, anda; protesta
Se quiserem calar-te; não te assuste
Veneno, espada, cárcere ou canhão.

Parnasianos, parnasianos, parnasianos. Manuel Bandeira os fixará na sequência dos seus “Sapos”:

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
— “Meu pai foi à guerra!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com

Consoantes de apoio.
Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”.

Urre o sapo-boi:
— “Meu pai foi rei” — “Foi!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
— “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatutário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo”.

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
— “Sei!” — “Não sabe!” — “Sabe!”.

Há, contudo, ainda a inspiração sincera: como aquela de Raul de Leoni (1895– 1926), em cujo nome de cantor de Florença, da “nobre e amável Florença” e de Fiesole “bucólica e galante” se fecha, banhada em clara *Luz mediterrânea* (1922), ainda uma vez filtrada através de olhos pressagiosos de tuberculoso, um elenco de civilizadas vozes poéticas, que poderia ser bem mais amplo, sem, todavia, acrescentar muito à história da invenção literária.

6. O penumbrismo ou o Crepúsculo brasileiro

Também este é um nome: menos definidor que os outros, posto que desprovido de uma poética própria e sobretudo de uma consciência de escola. De resto, estamos entrando naquela fase da lírica (a lírica moderna, como se convencionou chamá-la, com definição que exclui tudo aquilo que, consciente ou inconscientemente, não se insere na antitradição nascida com Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine), que se define somente por categorias negativas.

Haviam começado, também no Brasil, os simbolistas, de cuja experiência as palavras costumeiras saíram carregadas de nova eletricidade, as cores e as forças autonomizadas em sua nova gráfica, o sentido enfatizado em direção polissêmica. Depois, não houve fases alternadas como os reagrupamentos expositivos poderiam levar a crer: parnasianos e simbolistas, neoparnasianos e neossimbolistas, ou penumbristas ou crepusculares; ou eram aparentemente em facções opostas, mas realmente no mesmo espaço cultural. E todos juntos preparam, ainda que com sua ação remota, a nova realidade estética; aquela de um modernismo que não mais deverá ser representado como revolução imprevista, mas como revolução na evolução, passagem da quantidade à qualidade em um processo cujas etapas se

chamam justamente parnasianismo, simbolismo, neoparnasianismo e “penumbrismo”.

O penumbrismo ou crepuscularismo brasileiro brota naturalmente do tronco do simbolismo. Os primeiros prenúncios aparecem na última publicação propriamente simbolista, a revista *Fon-Fon!* (Rio de Janeiro, 1908), na qual o verso livre, não por acaso já valorizado por um poeta parnasiano, ou antes neoparnasiano, como Alberto Ramos (1871–1941: *Elegias e epigramas*, 1919), na tradução de Heine dos *Poemas do Mar do Norte* (1894), e depois por um simbolista epígono dos crepusculares belgas (Adalberto Guerra Duval, 1872–1947: *Palavras que o vento leva*, Bruxelas, 1900), encontra a sua mais direta função em concentrar conteúdos intimistas. Também o elenco dos crepusculares poderia ser longuíssimo, e alongar-se até o nosso tempo, ou ao menos alcançar muitos dos poetas que se costuma ver como estrelas do modernismo: não só o primeiro Ribeiro Couto, mas também o primeiro Manuel Bandeira. Aqui, todavia, citaremos unicamente aqueles que, embora podendo ser considerados precursores do movimento de 22, modernistas nunca foram: porque não se deu neles aquela revolução dos valores, aquela tomada de consciência de uma outra estética que convencionalmente costumamos definir como modernismo.

O primeiro nome é aquele de Mário Pederneiras (1867–1915), a cuja poesia de claro-escuro, de doçura outonal, convém bem a denominação de “Poesia da Penumbra”, usada somente em 1921 por Ronald de Carvalho (crepuscular também ele, embora seja justo incluí-lo também entre os modernistas) para qualificar o *Jardim das confidências* de Ribeiro Couto, mas retroativamente aplicável a todo um florescer crepuscular bem definido pelo próprio Ronald de Carvalho quando poeta:

Nos jardins solitários desce a penumbra suavemente
Desce a penumbra nos jardins calados

Ou ainda:

A sombra desce sobre o mundo
A sombra é um lábio silencioso, silencioso...

Poesia de transição, foi dito, uma

flecha de voo lento que, vindo de um decadentismo um tanto mórbido, influenciada por certo nefelibatismo passageiro, e por hermetismo que esteve em moda, atravessasse brilhantemente a zona simbolista para, ao fim do voo, criar e alimentar o modernismo.

Rodrigo Otávio Filho.

Em sua maioria poetas (entre os prosadores, como veremos, afirmaram-se somente Gonzaga Duque e Lima Campos), os penumbristas e os últimos simbolistas tiveram um mecenas em José de Freitas Vale, autor de versos simbolistas e penumbristas em francês sob o pseudônimo de Jacques d'Avray, caro amigo de Alphonsus que, dedicando-lhe *Câmara ardente*, o chamará “Prince Royal du Symbole”, mas sobretudo anfitrião daquela vila Kirial que nos primeiros anos do século xx se constituirá em São Paulo como embaixada do simbolismo internacional e consulado do penumbrismo local, abrindo-se em seguida, hospitaleiramente, aos modernistas (ali Mário de Andrade fará conferência sobre a nova música e Guilherme de Almeida lerá, em 1925, o seu “Raça”).

De Mário Pederneiras, que inicia como simbolista para chegar aos versos “simples” e autobiograficamente cotidianos do crepuscular (*Agonia*, 1900; *Histórias do meu casal*, 1906; *Outono*, escrito em 1914, mas publicado postumamente em 1921), valorizaram-se por um lado os experimentos métricos, voltados a recuperar uma “felicidade que o acabamento parnasiano parecia ter tolhido no antigo verso romântico”; e por outro, os temas novos, gozzanianos:⁴¹ “Meu cigarro”, “Alegria sem surdina”, “Árvores da rua”, e sobretudo os temas suaves do amor conjugal ou do semiprotesto:

Eu preferia ter nascido
Um pesado burguês redondo e manso,
Alimentado e rude;
Desses que vivem a vender saúde,
Cuja vida, incolor e sem sentido,
É um cômodo vale de descanso.

Às vezes, todavia, a emoção, límpida e honesta, emoldura-se em pequenos quadros e se dilui em oleografia:

Vem conhecer, amigo, esta locanda,
Toda aromada de jardins e horta...
Um jasmineiro em flor sobre a varanda
E cantigas do mar chorando à porta.

...

O Mar fica fronteiro
À nossa honesta e plácida vivenda,
Um Mar de lenda,
Apertado em eterna calmaria
Na mais linda baía,
Na mais linda, talvez, do mundo inteiro.

Onde a baía do Rio de Janeiro, a mais grandiosa, dramática, extroversa baía do mundo, parece se restringir, passar de uma óptica barroca a uma perspectiva de século XIX napolitano. Como a dizer: dos violinos do céu de Cruz e Sousa ao violino sobre a baía, da Via Láctea de círios aos balões da festa do interior. A poesia, que quer ser simples, faz tais movimentos.

De resto, Mário Pederneiras não está sozinho. Nos manuais, o penumbrismo brasileiro conta com os nomes de Eduardo Guimaraens, Álvaro Moreyra, Homero Prates, Rodrigo Otávio, Felipe de Oliveira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto. Dos últimos, que continuaram poeticamente vivos também na fase modernista, falaremos mais adiante. Aqui bastará recordar Eduardo Guimaraens (1892–1928: *A divina quimera*, 1916), tradutor de Dante (o Canto V do *Inferno*), de Baudelaire e de Verlaine, cultor de D'Annunzio e divulgador no Brasil de Rabindranath Tagore; mas também poeta de sensibilidade “diversa” se, junto aos textos de clara configuração simbolista, há já o gosto pelo versículo (desmembramento gráfico, frequente, de uma frase poética mais ampla):

Na tarde
morta
que sino
chora?

Não chora,
canta,
repica,
tine...

Dos matos
vago
perfume,
sobe

Na tarde
morta,
que sino
dobra?

Não dobra...
Canta
por simples
gozo

das coisas
belas
que apenas
vivem,

a esta hora
triste,
divina-
mente.

A divina quimera, 1916.

É como se os crepusculares tivessem restringido singularmente o objetivo simbolista:

Para fazer um céu basta uma estrela

canta Álvaro Moreyra (1888–1964: *Casa desmoronada*, 1909; *Legenda da luz e da vida*, 1911; *A lenda das rosas*, 1916), talvez o autor mais congenialmente criador do Crepúsculo brasileiro, o mais influente em verso e em prosa (pseudônimo Samuel Tristão; veja-se, além daqui, o capítulo sobre os prosadores crepusculares), também ele, como Mário Pederneiras e Eduardo Guimaraens, do grupo de *Fon-Fon!* e destinado, depois, com a adesão ao modernismo, a passar ao teatro poético e polêmico e ao poema em prosa (*O circo*, 1929).

Para Rodrigues de Abreu (1897–1927), o crepuscularismo é, ao invés, uma postura existencial antes ainda que literária. Uma vida cinzenta de jovem pobre encaminhado ao sacerdócio salesiano: uma guinada de recusa que serve somente para transformar o padre em preceptor e em

empregadinho de segundo escalão; a tuberculose, auspício de morte precoce. Uma história qualquer que se dilui em versos outonais (*Noturnos*, 1919; *A sala dos passos perdidos*, 1924; *Casa destelhada e outras poesias*, 1927), nos quais a nota irônica não consegue sobrepujar a angústia, e o claro-escuro mascara, mas não vela, a consciência do fracasso. Mas onde, no plano estilístico, está presente, na surdina, toda a cultura nacional do início do século xx, do romantismo ao parnasianismo e ao simbolismo em seus abandonos mais declaradamente crepusculares e neorromânticos.

São os anos em que Homero Prates (1890–1957: *As horas coroadas de rosas e de espinhos*, 1912; *Torre encantada*, 1917; *O sonho de Dom João*, 1951), poeta suntuoso, eloquente, helenizante, mas penumbrista na reflexão autobiográfica (“Onde um poema mais belo que a vida mesma do poeta?”: uma pergunta que datará irremediavelmente a sua poesia), alçava o seu hino não mais ao lírio eucarístico e polissêmico, mas à violeta:

Ó violetas! Ó Irmãs da alma triste dos poentes

E os anos em que Felipe de Oliveira (1891–1933), também ele trafegando desde *Fon-Fon!* até o modernismo (*Vida extinta*, 1911; *Lanterna verde*, 1926; *Terra cheia de graça*, 1934; *Alguns poemas*, 1937; *Livro póstumo*, 1938), e marcado pascolianamente,⁴² na origem, pelo assassinato do pai, declarará com tom que recorda Stecchetti:

Os homens quase todos tenho odiado
E tenho amado todas as mulheres

para depois confessar que “ante a figura de aquarela” da amada, ele (que, no entanto, era na vida um participante, um esportista, um inflamado pelo ideal político) se sentia como:

Um sapo enamorado de uma estrela...

Um verso que intelectualiza ironicamente um *topos* lírico-sentimental usado excessivamente na música “popular”.

7. O antídoto: a poesia científica de Augusto dos Anjos e a poesia do sertão

O antídoto poderia chamar-se Augusto dos Anjos, autor de um só livro, *Eu* (1912), que, reproposto em segunda edição após a sua morte (*Eu e outras poesias*, 1920), alcançaria uma popularidade “intrigante”, desconcertante, segundo os manuais.

O fato é que Augusto dos Anjos (1884–1914: os contemporâneos recordam a sua “magreza esquelética, as olheiras, a cabeça calca [...] de passarinho fechado nas asas, encharcado de chuva”), filho de um culto “senhor de engenho” da Paraíba (“o mundo que José Lins do Rego fingiu”, no dizer de um de seus biógrafos), embebido de leituras filosóficas (Darwin, Haeckel, Lamarck, Schopenhauer), proporia aos seus contemporâneos, anemizados pela equação poesia = parnasianismo ou também poesia = simbolismo (nas quais, todavia, parnasianismo e simbolismo eram já outra coisa em relação ao que eram em seus primeiros “inventores”), uma temática diferente, brutal. E ao mesmo tempo deveria sofrer o seu impacto como uma linguagem científica usada em clave expressionista: um Cruz e Sousa existencialmente convicto da eterna marcha da vida na direção da morte e da dissolução, enxertado no tronco da poesia científica da Escola do Recife.

A estreia é inequívoca:

Sobre histórias de amor o interrogar-me
É vão, é inútil [...]

Outra é a finalidade do poeta, que em suas quadras de decassílabos, em seus sáficos duros, no jogo de rimas ásperas, na escolha de “termos” entre as palavras, enquanto está

[...] autopsiando a amaríssima existência

descobre somente “moléculas de lama e a mosca alegre da putrefação”. Ao voltar sobre si mesmo todo o interesse — *eu*, mas um “eu”

particularíssimo:

Eu, filho do carbono e do amoníaco

— conjugando o pessimismo cósmico de Schopenhauer ao materialismo de protesto:

E a dor da Força desaproveitada
— O cantochão dos dínamos profundos,
Que podendo mover milhões de mundos
Jazem ainda na estática do Nada!

fazendo do amor uma cega luta de células, usando palavras “apoéticas”, fórmulas icásticas nas quais a voluntariedade trágica não se dilui nunca em sorriso (ainda que a sua lua seja amarela-icterícia e a paixão produza “herança miserável de micróbios”, “cuspo afrodisíaco”), introduzindo as esdrúxulas da linguagem científica “em função de um clímax semântico-sonoro” (Bosi), esse Stecchetti paroxístico de um Brasil alucinado atraiu e continua a atrair gerações de jovens e de gente “simples”, tocada pela sua palavra (dezenas e dezenas de edições de *Eu* entre 1912 e hoje).

No entanto, a sua voz permaneceria isolada. A crítica oficial, após tê-lo ignorado por anos, apegada ao juízo de Bilac que dizia se tratar de um péssimo poeta, redescobriu-o há alguns anos. Notou-se a “orquestração eletrônica” de seu verso (Fausto Cunha), a possível influência que os seus temas e os seus gêneros (o “bestialógico” pré-surrealista valorizado pelos concretistas) podem ter tido sobre os poetas modernistas (Jorge de Lima) e pós-modernistas. Mas sobretudo se propôs uma nova leitura dessa antipoesia, no limite entre o desafio e a paródia ao parnasianismo *à la* Bilac. Descobriu-se a voluntariedade irônica, a ironia “*fin de siècle* dos haeckelianos que acreditavam ter alcançado o ápice da ciência” (Fausto Cunha) em escolhas que, ridículas para os contemporâneos, hoje parecem audazmente modernas:

Como que havia na ânsia de conforto
De cada ser, ex: o homem e o ofídio,
Uma necessidade de suicídio
E um desejo incoercível de ser morto!

Onde a invenção está sem dúvida naquele “ex” (“exemplo”) brutalmente inserido em um contexto “poético”.

Assim, a multiplicidade das interpretações da arte desse poeta “diverso” parece hoje inexaurível. Para o seu recente editor, o poeta Alexei Bueno, encontrar-nos-emos diante de um inspirado místico materialista, um místico *sui generis*, único na poesia brasileira, torturado por uma transcendência procurada por ele quase fisicamente e na qual não conseguia acreditar

As minhas roupas, quero até rompê-las!
Quero, arrancado das prisões carnavais,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas!

Também a antitradição de Augusto dos Anjos não nascia do nada. Em Portugal se chamava Cesário Verde e António Nobre: mas nenhum dos dois teria jamais ousado levar o próprio jogo mistificatório até onde devia levá-lo o contestador da Paraíba.

O antídoto, contudo, não se chamava tampouco poesia regionalista: um gênero cultivado junto ao romance regionalista por caboclos como Cornélio Pires, Paulo Setúbal ou Catulo da Paixão Cearense: violeiros na esteira de Laurindo Rabelo, e extemporâneos inventores de modinhas que se tornaram repertório no Rio *liberty* do início do século xx. Para o mais famoso destes, Catulo da Paixão Cearense (1863–1946), caboclo de extração e de profissão, que saiu do Maranhão para ensinar o sertão aos brasileiros (*Meu sertão*, 1918; *Sertão em flor*, 1919; *Alma do sertão*, 1928; *Poemas escolhidos*, 1934), os críticos encontraram pitorescas denominações oximoras: Virgílio do sertão, Mistral das caboclas e dos marrueiros:

Sá dona, eu sou marruêro!...
Nascendo cumo tingui,
Fui ruim cumo piranha,
Mais pió que sucuri.

Mas não é na direção desta ingênua, rústica e romântica falsa língua sertaneja que se desenvolverá a literatura expressionista e regionalista brasileira. Para viver literariamente, o sertão, como o Nordeste, deveria

esperar o modernismo, com o qual a matéria sertaneja seria temperada com o sal da ironia e elaborada com sabedoria técnica e pudor expressivo.

Bibliografia

SIMBOLISMO NO BRASIL

Fundamental: ANDRADE MURICY, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro, 1951–1952, 3 vols. (introdução, vol. I, pp. 9–73; sinopses históricas, notícias biográficas, glossário, etc.).

Para os estudos precedentes consultar: ARARIPE JÚNIOR, *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro, 1896; ANDRADE MURICY, *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; TASSO DA SILVEIRA, “O simbolismo brasileiro”, in *Festa*. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1927; P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*. Paris, 1928; PEREGRINO JÚNIOR, “O simbolismo no Brasil”, in *RABL*, 1946, nº 72, pp. 69–80; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, “Apontamentos para a história do simbolismo no Brasil”, in *Revista da Universidade de São Paulo*, janeiro–março de 1950, pp. 111–121; WILSON MARTINS, “Introdução ao estudo do simbolismo no Brasil”, in *Letras*, Curitiba, 1953, nº 1.

Além disso: ANTÔNIO SOARES AMORA, *Problemas e aspectos fundamentais da literatura brasileira. O simbolismo*. Lisboa, 1954 (extraído da *Revista da Faculdade de Letras*, 1954, série II, t. XIX, nº 3); AFRÂNIO COUTINHO, “Simbolismo, impressionismo, transição”, in COUTINHO, vol. IV; ANDRADE MURICY, “Presença do simbolismo”, in COUTINHO, op. cit.; MOISÉS, *Simbolismo*; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Poesia simbolista”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1968, pp. 193–214.

Aspectos particulares do simbolismo: BRITO BROCA, “Usos e costumes simbolistas”, in *LeA*, 14 de março de 1952, nº 263.

Crítica do simbolismo: PEREGRINO JÚNIOR, “A crítica literária do simbolismo”, in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1955 (depois in *Curso de crítica*. Rio de Janeiro, 1956); ANDRADE MURICY, “Da crítica do simbolismo pelos simbolistas”, in *Crítica e história literárias — Anais do I Congresso Brasileiro*. Rio de Janeiro: Universidade de Recife, 1964, pp. 235–266; CASSIANO LACERDA CAROLO, *Decadismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1981.

Sobre o poema em prosa e sobre a prosa simbolista em geral: LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção. Muestrario del poema en prosa brasileño*, Angel Crespo (ed.), in *RCB*, setembro de 1966, t. V, nº 18, pp. 225–258; ANGEL CRESPO (ed.), *Muestrario de poemas simbolistas brasileños*, *ibid.*, setembro de 1967, t. VI, nº 22, pp. 217–280.

Antologias: Além do panorama fundamental de Andrade Muricy, cf.: FERNANDO GÓIS, *Panorama da poesia brasileira*, IV. *O simbolismo*. São Paulo, 1959; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, *Poesia simbolista*. São Paulo, s.d. (1965); MANUEL BANDEIRA, *Antologia dos poetas brasileiros. Fase simbolista*. Rio de Janeiro, 1965; alguns poetas “pré-modernistas”, e mais, em: Manuel Bandeira e Waldir Ayala (eds.), *Antologia dos poetas brasileiros. Antes do modernismo. O modernismo*. Rio de Janeiro, 1957 (“Antes do modernismo”, pp. 11–74).

Relações com o modernismo hispano-americano: RICARDO JAIME FREYRE, “Cruz e Sousa”, in *El Mercurio de América*. Buenos Aires, setembro-outubro de 1899, t. IV; BRAULIO SÁNCHEZ-SÁEZ, *Vieja y nueva literatura del Brasil*. Santiago de Chile, 1935.

AUTORES INDIVIDUAIS

SOUSA, CRUZ E (João de Cruz e Sousa: Desterro, hoje Florianópolis, SC, 24 de novembro de 1861 – Sítio, MG, 19 de março de 1898).

Textos: *Missal*. Rio de Janeiro, 1893; *Broquéis*. Rio de Janeiro, 1893; *Evocações*. Rio de Janeiro, 1898; *Faróis*. Rio de Janeiro, 1900; *Últimos sonetos*. Paris, 1905. Nestor Vitor (ed.), *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1923–1924, 2 vols.; *Obras*. São Paulo, 1943, 2 vols.; *Obras poéticas*. Rio de Janeiro, 1945, 2 vols.; *Obra completa*, organizada, como a precedente, por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961 (inclui vários inéditos).

Estudos: Para a biografia: NESTOR VÍTOR, introdução às *Obras completas*, op. cit., vol. I, pp. 7–63; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo, 1961; ANDRADE MURICY, “Atualidade de Cruz e Sousa”, introdução à ed. Aguilar, op. cit., pp. 17–64. Quase todos os estudos sobre Cruz e Sousa têm uma feição psicanalítica, visto que procuram interpretar a poesia à luz da biografia e, mais, da condição de negro do poeta. Interessantes sob tal ângulo são os quatro estudos sobre Cruz e Sousa inclusos por Roger Bastide na sua *Poesia afro-brasileira*. São Paulo, 1943, pp. 86–128. Além desse, ver: ARARIPE JÚNIOR, *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro, 1896, pp. 90–100; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919, pp. 349–356; JOSÉ OITICICA, “O poeta negro”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de março de 1923; SILVEIRA NETO, *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1924; CARLOS DANTE DE MORAIS, *Viagens interiores*. Rio de Janeiro, 1931, pp. 5–34; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; JORGE DE LIMA, “Cruz e Sousa”, in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1º de junho de 1941; TASSO DA SILVEIRA, “Antero e Cruz e Sousa”, in *Atlântico*. Lisboa, 1943, nº 3, pp. 42–55; ANDRADE MURICY, introdução à ed. das *Obras poéticas*. Rio de Janeiro, 1945, vol. I, pp. VII–XXVIII (com bibliografia); MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 120–125; ABELARDO F. MONTENEGRO, *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Fortaleza, 1954; ANDRADE MURICY, “Presença do simbolismo”, in COUTINHO, vol. IV; CARLOS DANTE DE MORAIS, “Variações sobre um poeta negro”, in *Três fases da poesia*. Rio de Janeiro, 1960, pp. 67–114; *Centenário de Cruz e Sousa*. Florianópolis, 1962 (contendo: Aníbal Nunes Pires, “Cruz e Sousa, o poeta”, pp. 15–29; Eglê Malheiros, “Cruz e Sousa, uma interpretação”, pp. 33–47; Oswaldo Ferreira de Melo Filho, “Cruz e Sousa, o estilista”, pp. 51–63; Henrique da Silva Fontes, “O nosso Cruz e Sousa”, pp. 67 ss.; Nereu Correia, “O canto do Cisne Negro”, pp. 79–99; Martinho Callado Jr., “Cruz e Sousa, o negro”, pp. 103–109; Wilson Martins, “O Cisne Negro”, in SLESP, 24 de fevereiro de 1962); NEREU

CORREIA, *O canto do Cisne Negro e outros estudos*. Florianópolis, 1964; MASSAUD MOISÉS, “Cruz e Sousa”, in *Temas brasileiros*. São Paulo, 1964, pp. 49–65; Id., “Compreensão de Cruz e Sousa”, in *Espiral*. Lisboa, 1966, t. III, nº 11–12, pp. 77–86; FERNANDO GÓIS, “Cruz e Sousa, ou O carrasco de si mesmo”, in *O espelho infiel*. São Paulo, 1966, pp. 63–94. Estudos estilísticos: ALBINO ESTEVES, *Estética dos sons, ritmos, imagens*. Rio de Janeiro, 1933, pp. 80–90; ANTÔNIO DE PÁDUA DA COSTA E CUNHA, *À margem do estilo de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1946; ANDRADE MURICY, *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1973; ARTUR DE ALMEIDA TORRES, *Cruz e Sousa*, 1975; MARIA H. CAMARGO REGIS, *Linguagem e versificação em “Broquéis”*, 1976; RAYMOND SAYERS, “The black poet in Brazil: the case of Cruz e Sousa”, in *Luso-Brazilian Review*, 1978; RODRIGUES TILL, *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*, 1981; SÉRGIO GALO, *Cruz e Sousa e a tragicidade de “Últimos sonetos”*, 1982.

GUIMARAENS, ALPHONSUS DE (Afonso Henriques da Costa Guimarães: Ouro Preto, MG, 24 de julho de 1870 – Mariana, MG, 15 de julho de 1921).

Textos: *Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*. Rio de Janeiro, 1899; *Dona mística*. Rio de Janeiro, 1899; *Kiryale*. Porto Alegre, 1902; *Pauvre lyre*. Ouro Preto, 1921; *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. São Paulo, 1923. Alphonsus Guimaraens Filho (ed.), *Poesias*. Rio de Janeiro, 1955, 2 vols. (esta obra, organizada pelo filho do autor, reúne todos os poemas, e mais alguns inéditos); *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

Estudos: Até 1935, a crítica ignorou Alphonsus de Guimaraens, ou o subestimou: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série II, pp. 225–237; JACKSON DE FIGUEIREDO, *Durval de Moraes e os poetas de Nossa Senhora*. Rio de Janeiro, 1925, pp. 73–159; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932 (uma das poucas críticas positivas). A fase crítica de “redescoberta” começa com AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *Espelho de três faces*. São Paulo, 1937, pp. 198–208; e continua com ENRIQUE DE REZENDE, *Retrato de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro, 1938 (biografia com notas — o alcoolismo — riscadas pelas biografias oficiais), 2ª ed., Rio de Janeiro, 1953; JOÃO ALPHONSUS, introdução à ed. das *Poesias*. Rio de Janeiro, 1938, pp. I–XIII (biografia escrita pelo filho); MANUEL BANDEIRA, “Alphonsus de Guimaraens”, in *Revista do Brasil*, 1–2 de agosto de 1938, 3ª fase, pp. 163–174; EDUARDO FRIEIRO, “Mestre Alphonsus e seus discípulos”, in *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 17 de setembro de 1938; Id., “Alphonsus de Guimaraens”, *ibid.*, 22 de janeiro de 1939; Id., “Mestre Alphonsus”, in *Mensagem*, 15 de julho de 1940; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Alphonsus de Guimaraens”, in *Jornal de Rio de Janeiro*, 1º de janeiro de 1939; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Viagem a Alphonsus de Guimaraens”, in *Euclides*. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1940, t. II, nº 8; GLADSTONE CHAVES DE MELO, “Variações em torno de Alphonsus”, in *Euclides*. Rio de Janeiro, 1940; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte, 1941, pp. 49–78; HENRIQUETA LISBOA, *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro, 1945; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 125–130; WALTENSIR DUTRA e FAUSTO CUNHA, *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro, 1956, pp. 77–83; GLADSTONE CHAVES DE MELO, apresentação da *Poesia*, op. cit. Rio de Janeiro, 1958; ANDRADE MURICY, in COUTINHO, vol. IV, pp. 115–128; MARIA LUÍSA RAMOS, “Um poeta mineiro”, in *Tendência*, 1962, nº 4, pp. 95–106; EDUARDO PORTELLA, “O universo poético de Alphonsus de Guimaraens”, introdução à ed. Aguilar. Rio de Janeiro, 1960, pp. 17–27; Três números especiais de SLMG, comemorativos do centenário, 26 de dezembro de 1970, 2 e 9 de janeiro de 1971; ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO, *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro, 1995; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Alphonsus de Guimaraens

traduttore di Stecchetti”, in *Libri e riviste d'Italia. La Traduzione*, t. II. Roma: Ministero Beni Culturali, 1995; Id., *Tris di poeti: una rivisitazione*, prefácio a Carlos Drummond de Andrade, *La visita*. Scheiwiller, Milão, 1996 (sobre a visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens em 1919).

SIMBOLISTAS MENORES

Para todos, são fundamentais as informações contidas in ANDRADE MURICY, *Panorama*, op. cit., ao qual nos reportamos para as notícias biobibliográficas. Vejam-se também as fichas biobibliográficas antepostas aos textos de cada autor in FERNANDO GÓIS, *Panorama da poesia brasileira*, op. cit., e nas outras antologias também mencionadas.

ALBUQUERQUE, MEDEIROS E (José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque: Recife, PE, 4 de setembro de 1867 – Rio de Janeiro, 9 de junho de 1934).

Textos: *Pecados*. Rio de Janeiro, 1887; *Canções da decadência*. Pelotas, s.d. (1889); *O remorso*. Rio de Janeiro, 1896; *Poesias* (*Canções da decadência*, *Pecados*, *Últimos versos*). Rio de Janeiro, 1904; *Fim*. São Paulo, s.d.; *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920; *Quando eu falava de amor*. Rio de Janeiro, s.d.; *Poemas sem versos*. Rio de Janeiro, 1924; *O umbigo de Adão*, 1932 (contos).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907, série VI, pp. 211–215; CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, “Recordações de Medeiros e Albuquerque”, in *RdL*, junho de 1959, nº 14, pp. 65–77; NAIEF SÁFADY, “Canções da decadência”, in *SLESP*, 24 de janeiro de 1963; SÍLVIO RABELO, *Caminhos da província*, 1965; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967; JOSUÉ MONTELLO, *Uma palavra depois de outra*. Rio de Janeiro, 1969.

NASCIMENTO, DOMINGOS DO (Domingos Virgílio do Nascimento: Guaraqueçaba, PR, 31 de maio de 1863 – Curitiba, PR, 30 de agosto de 1915).

Textos: *Revoadas*. Curitiba, 1883; *Trenós e anuídos*. Curitiba, 1882; *Em caserna*. Curitiba, 1901; *Pela fronteira*. Curitiba, 1903.

Estudos: NESTOR VÍTOR, “Domingos do Nascimento”, in *Ilustração brasileira*. Rio de Janeiro, junho de 1914.

SILVA, PEREIRA DA (Antônio Joaquim Pereira da Silva: Araruna, PB, 12 de novembro de 1877 – Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1944).

Textos: *Vae Solis*. Curitiba, 1903; *Solitude*. Rio de Janeiro, 1918; *Beatitudes*. Rio de Janeiro, 1919; *Holocausto*. Rio de Janeiro, 1921; *O pó das sandálias*. Rio de Janeiro, 1923; *Senhora da melancolia*. Rio de Janeiro, 1928; *Alta noite*. Rio de Janeiro, 1940.

Estudos: NESTOR VÍTOR, in *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, 1922; AGRIPINO GRIECO, in *Caçadores de símbolos*. Rio de Janeiro, 1923; TASSO DA SILVEIRA, “Pereira da Silva”, in *Revista Brasileira*, 1943, nº 9.

VELOSO, DARIO (Dario Persiano de Castro Veloso: Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1869 – Curitiba, PR, 28 de novembro de 1937).

Textos: *Efêmeras*. Curitiba, 1890; *Alma penitente*. Curitiba, 1897; *Esotéricas*. Curitiba, 1900; *Helicon*. Curitiba, 1908; *Rudel*. Curitiba, 1912; *Horto de Lysis*. Curitiba, 1922; *Cinerário*. Curitiba, 1929; *Atlântida*. São Paulo, 1938 (poema, póstumo); *Obras*, 1969–1975, 4 vols.

Estudos: TASSO DA SILVEIRA, *Dario Veloso*. Rio de Janeiro, 1921; ANDRADE MURICY, *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; Id., *Panorama*, vol. I. Rio de Janeiro, 1952; ERASMO PILOTO, *Dario Veloso*. Curitiba, 1969.

SILVEIRA NETO (Manuel de Azevedo Silveira Neto: Morretes, PR, 4 de janeiro de 1872 – Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1945).

Textos: *Antônio Nobre*. Curitiba, 1900 (elegia); *Luar de hynverno*. Rio de Janeiro, 1901 (com introdução de Nestor Vitor); *Brasília Itiberê*. Rio de Janeiro, 1913 (elegia); *Ronda crepuscular*. Rio de Janeiro, 1923; *O bandeirante*. Rio de Janeiro, 1927 (libreto para uma ópera de Assis Republicano). Prosa: *Do Guaíra aos saltos do Iguaçu*. Curitiba, 1914; *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1924 (estudo).

Estudos: ANDRADE MURICY, “Nota histórica”, na 2ª ed. de *Luar de hynverno*. Rio de Janeiro, 1927; FROTA PESSOA, “Silveira Neto”, in *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro, 1902; ANDRADE MURICY, *Panorama*, vol. II. Rio de Janeiro, 1952.

PERNETA, EMILIANO (Emiliano David Antunes: Pinhais, PR, 3 de janeiro de 1866 – Curitiba, PR, 19 de janeiro de 1921).

Textos: *Músicas*. São Paulo, 1888; *Carta à Condessa d’Eu*. São Paulo, 1889; *Ilusão*. São Paulo, 1911; *Pena de Talião*. São Paulo, 1914; *Setembro*. Rio de Janeiro, 1934; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1945, 2 vols. (com estudo crítico de Tasso da Silveira e nota biográfica de Andrade Muricy); *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1946; *Poesia*, coleção *Nossos clássicos*, nº 43, 1960.

Estudos: ANDRADE MURICY, *Emiliano Pernetá*. Rio de Janeiro, 1919; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; OSCAR MENDES, “Emiliano Pernetá”, in *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1935; ROBERTO B. LOPES, “Aspectos interiores de Emiliano Pernetá”, in *Revista Vozes*, 1951; LÍCIA MARGARIDA S. B. DE BARROS, *Ilusão. Cadinho de emoções várias do poeta Emiliano Pernetá*, 1983.

GAMA, MARCELO (Mostardas, RS, 3 de março de 1878 – Rio de Janeiro, 7 de março de 1915).

Textos: *Via sacra*. Porto Alegre, 1902; *Avatar*. Porto Alegre, 1904 (poema dramático); *Noite de insônia*. Porto Alegre, 1908; *Via Sacra e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1944 (poesias completas).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1905, série v, pp. 191–195; JOÃO PINTO DA SILVA, in *Vultos do meu caminho*. Porto Alegre, 1918; Id., in *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1926.

RESENDE, SEVERIANO DE (José Severiano de Resende: Mariana, MG, 21 de janeiro de 1871 – Paris, 14 de novembro de 1931).

Textos: *Cartas paulistanas*. São Paulo, 1890; *Eduardo Prado*. São Paulo, 1905; *O meu flos sanctorum*. Porto Alegre, 1908. *Mistérios*. Lisboa, 1920; 2ª ed., Belo Horizonte, 1871 (poesia).

Estudos: JOÃO DO RIO, *O momento literário*. Rio de Janeiro, s.d. (1906); ALBERTO DA COSTA E SILVA, “José Severiano de Resende e alguns temas de sua poesia”, in *RdL*, 6 de junho de 1957; HENRIQUETA LISBOA, introdução à 2ª ed. de *Mistérios*, op. cit.

MATA, EDGAR (Edgar Beça da Mata Machado: Ouro Preto, MG, 19 de outubro de 1878 – Diamantina, MG, 26 de fevereiro de 1907).

Textos: Parte dos textos, dispersos em jornais e revistas, foram recolhidos no vol. II do *Panorama* de Andrade Muricy, e na *RdL*, março de 1957, nº 5; *Obra poética*, 1978.

Estudos: AIRES DA MATA MACHADO FILHO, “A morte do poeta Edgar Mata”, in *RdL*, setembro de 1957; suplemento literário de *Minas Gerais*, dedicado a Edgar Mata. Belo Horizonte, 1978.

DA COSTA E SILVA (Antônio Francisco da Costa e Silva: Amarante, PI, 28 de novembro de 1885 – Rio de Janeiro, 29 de junho de 1950).

Textos: *Sangue*. Recife, 1908; *Zodíaco*. Rio de Janeiro, 1917; *Verhaeren*. Rio de Janeiro, 1917; *Pandora*. Rio de Janeiro, 1919; *Verônica*. Rio de Janeiro, 1927; *Antologia*. Rio de Janeiro, 1934 (2ª ed., 1950); Alberto da Costa e Silva (ed.), *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1976.

Estudos: NESTOR VÍTOR, in *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, 1922; AGRIPINO GRIECO, in *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro, 1939.

KILKERRY, PEDRO (Pedro Militão Kilkerry: Santo Antônio de Jesus, BA, 25 de março de 1885 – Salvador, 25 de março de 1917).

Textos: Augusto de Campos (ed.), *Revisão de Kilkerry*. São Paulo, 1971 (estudo crítico e textos).

Estudos: JACKSON DE FIGUEIREDO, in *Humilhados e luminosos*. Rio de Janeiro, 1921; CARLOS CHIACCHIO, “Pedro Kilkerry”, in *Revista da Academia de Letras da Bahia*, nº 2–7 (1931–1933); AUGUSTO DE CAMPOS, “Non multa sed multum”, in *SLESP*, 2 de junho de 1962; Id., “O revolucionário Kilkerry”, *ibid.*, 16 de junho de 1962; Id., “Kilkerry palavras-chaves”, *ibid.*, 31 de julho de 1965; Id., “Olhos novos para o novo”, *ibid.*, 22 de novembro de 1969.

MORAES, DURVAL DE (Durval Borge de Moraes: Maragogipe, BA, 20 de novembro de 1882 – Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1948).

Textos: *Sombra fecunda*. Rio de Janeiro, 1913; *Lira franciscana*. Rio de Janeiro, 1921; *Cheia de graça*. Rio de Janeiro, 1924; *Rosas do silêncio*. Rio de Janeiro, 1926; *O poema de Anchieta*. Rio de Janeiro, 1929; *O conquistador do infinito*. Rio de Janeiro, 1941; *Solidão sonora*. Rio de Janeiro, 1943.

Estudos: MÁRIO PEDERNEIRAS, “Sombra fecunda”, in *Fon-Fon!*, 30 de agosto de 1913; JACKSON DE FIGUEIREDO, *Durval de Moraes e os poetas de Nossa Senhora*. Rio de Janeiro, 1925.

NEOPARNASIANISMO

Bibliografia em geral: DARCY DAMASCENO, “Sincretismo e transição: o neoparnasianismo”, in COUTINHO, vol. IV; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “A face oposta de 22”, in SLESP, 8 de julho de 1961.

AUTORES INDIVIDUAIS

ALBANO, JOSÉ (José d’Abreu Albano: Fortaleza, CE, 12 de abril de 1882 – Paris, 11 de julho de 1923).

Textos: *Rimas de José Albano: redondilhas*. Barcelona, 1912; *Rimas de José Albano: alegoria*, Barcelona 1912; *Rimas de José Albano: canção a Camões e Ode à língua portuguesa*. Barcelona, 1912; *Four Sonnets by Joseph Albano with Portuguese Prose translations*. Fortaleza, 1918; *Comédia angélica de José Albano*. Fortaleza, 1918; *Antologia poética de José Albano*. Fortaleza, 1918; *Rimas*. Rio de Janeiro, 1948 (poesias recolhidas por Manuel Bandeira). Ed. antológica: BRAGA MONTENEGRO (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 30. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: TRISTÃO DA CUNHA, “Um neoclássico”, in *Cousas do tempo*. Rio de Janeiro, 1922, pp. 231–234; AGRIPINO GRIECO, in *São Francisco de Assis e a poesia cristã*. Rio de Janeiro, s.d., pp. 231–240; MANUEL BANDEIRA, prefácio à ed. cit., 1948; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Poesia redentora”, in *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1948; BRAGA MONTENEGRO, introdução à ed. antológica cit., 1958; HERMAN LIMA, *Poeira do tempo*, 1967.

AMARAL, AMADEU (Amadeu Ataliba Arruda Amaral Leite Penteado: Monte Mor, SP, 6 de novembro de 1875 – São Paulo, 29 de outubro de 1929).

Textos: *Urzes*. São Paulo, 1899; *Névoa*. São Paulo, 1910; *Espumas*. São Paulo, 1917; *Lâmpada antiga*. São Paulo, 1928; *Poesias*. São Paulo, 1931 (ed. de Manuel Cerqueira Leite, São Paulo, 1945); Paulo Duarte (ed.), *Obras completas*. São Paulo, 1948.

Estudos: A. F. (AMÉRICO FACÓ), “Espumas”, in *Fon-Fon!*, 25 de agosto de 1917; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, in *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920; SUD MENUCCI, “O ciclo poético de Amadeu Amaral”, in *Feira literária*, São Paulo, janeiro de 1928; FERNANDO DE AZEVEDO, *Ensaio*. São Paulo, 1929; GUILHERME DE ALMEIDA, “Elogio de Amadeu Amaral”, in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1937, vol. VII; BENTO PRADO DE ALMEIDA FERRAZ, “A poesia de Amadeu Amaral”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, junho de 1943, t. IX, nº 34; PAULO DUARTE, prefácio ao vol. I das *Obras completas*. São Paulo, 1948; *Revista da Associação Brasileira de Escritores*, São Paulo, maio–junho de 1956 (número dedicado a Amadeu Amaral).

FONTES, HERMES (Hermes Floro Martins de Araújo Fontes: Boquim, SE, 28 de agosto de 1888 – Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1930, suicida).

Textos: *Apoteoses*. Rio de Janeiro, 1908; *Gênesis*. Rio de Janeiro, 1913; *Ciclo da perfeição*. Rio de Janeiro, 1914; *Mundo em chamas*. Rio de Janeiro, 1914; *Miragem do deserto*. Rio de Janeiro, 1917; *Epopéia da vida*. Rio de Janeiro, 1917; *Microcosmo*. Rio de Janeiro, 1919; *A lâmpada*

velada. Rio de Janeiro, 1922; *Despertar*. Rio de Janeiro, 1922; *A fonte da mata*. Rio de Janeiro, 1930.

Estudos: MEDEIROS E ALBUQUERQUE, “Hermes Fontes”, in *Páginas de crítica*, 1920; JOSÉ OITICICA, “Hermes Fontes”, in *Revista americana*, outubro–dezembro de 1913, t. IV; AGRIPINO GRIECO, “Hermes Fontes”, in *Caçadores de símbolos*. Rio de Janeiro, 1923; POVINA CAVALCANTI, *Hermes Fontes*. Rio de Janeiro, 1964.

ALMEIDA, MOACIR DE (Rio de Janeiro, 22 de abril de 1902 – 30 de abril de 1925).

Textos: *Gritos bárbaros*. Rio de Janeiro, 1925; Atilio Milano (ed.), *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1948.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, “Versos de ontem e de hoje”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1926; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932, pp. 154–158; MARTINS DE OLIVEIRA, “Os primeiros versos de Moacir de Almeida”, in *Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro, 1939, pp. 235–239; ATÍLIO MILANO, prefácio às *Poesias completas*, op. cit.; PÁDUA DE ALMEIDA, “Moacir de Almeida e sua poesia”, in *Leitura*. Rio de Janeiro, 1957; SILVEIRA NETO, “Moacir de Almeida, poeta esquecido”, in *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1976.

MARIANO, OLEGÁRIO (Olegário Mariano Carneiro da Cunha: Recife, PE, 24 de março de 1889 – Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1958).

Textos: *Visões de moço*. Rio de Janeiro, 1906, com prefácio de Guimarães Passos; *Ângelus*. Rio de Janeiro, 1911; *XXII sonetos*. Rio de Janeiro, 1912; *Evangelho da sombra e do silêncio*. Rio de Janeiro, 1912; *Últimas cigarras*. Rio de Janeiro, 1915; *Água corrente*. Rio de Janeiro, 1918; *Castelos de areia*. Rio de Janeiro, 1922; *Cidade maravilhosa*. Rio de Janeiro, 1922; *Bataclan*. Rio de Janeiro, 1924; *Canto da minha terra*. Rio de Janeiro, 1930; *Toda uma vida de poesia*. Rio de Janeiro, 1957, 2 vols. (poesias completas).

Estudos: MÁRIO PEDERNEIRAS, “Evangelho da sombra e do silêncio”, in *Fon-Fon!*, 29 de novembro de 1913; SILVA RAMOS, “Olegário Mariano”, in *Pela vida fora....* Rio de Janeiro, 1922, pp. 121–123; JOÃO RIBEIRO, “Olegário Mariano”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, t. II, pp. 165–168; C. D. A. (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE), “Água corrente”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1958; MANUEL BANDEIRA, “Olegário”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1958; FERNANDO GÓIS, *O pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1960.

FACÓ, AMÉRICO (Beberibe, CE, 21 de setembro de 1885 – Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1953).

Textos: *Poesia perdida*. Rio de Janeiro, 1951.

Estudos: PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Palavras poéticas”, in *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 de outubro de 1951; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Américo Facó”, in *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro, 1952; ÁLVARO LINS, in *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, 1963, t. VII.

TIGRE, BASTOS (Manuel Bastos Tigre: Recife, PE, 12 de março de 1882 – Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1957).

Textos: *Saguão da posteridade*. Rio de Janeiro, 1902; *Versos perversos*. Rio de Janeiro, 1905; *Moinhos de vento*. Rio de Janeiro, 1913; *Bolhas de sabão*. Rio de Janeiro, 1919; *Fonte da*

Carioca. Rio de Janeiro, 1922; *Arlequim*. Rio de Janeiro, 1922; *Penso, logo existo*. Rio de Janeiro, 1923; *A ceia dos coronéis*. Rio de Janeiro, 1924; *Parábolas de Cristo*. Rio de Janeiro, 1932; *Poesias humorísticas*. Rio de Janeiro, 1933; *Entardecer*. Rio de Janeiro, 1935; *Uma coisa e outra*. Rio de Janeiro, 1937; *Conceitos e preceitos*. Rio de Janeiro, 1946; *Sol de inverno*. Rio de Janeiro, 1955.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Poesia alegre”, in *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1936, pp. 72–76; JOÃO RIBEIRO, “Bastos Tigre”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, t. II, pp. 181–187; ALCEU AMOROSO LIMA, “Humorismo e veneração”, in *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948, pp. 142–148; C. D. A. (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE), “Imagens de Dom Xiquete, versos que a gente guarda”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1957.

CEPELOS, BATISTA (Manuel Batista Cepelos: Cotia, SP, 10 de dezembro de 1872 – Rio de Janeiro, 8 de maio de 1915).

Textos: *A derrubada*. São Paulo, 1896; *O cisne encantado*. São Paulo, 1902 (2ª ed., 1912); *Os bandeirantes*, com prefácio de Olavo Bilac. São Paulo, 1906; *Vaidades*. São Paulo, 1908 (com prefácio de Araripe Júnior); “Maria Madalena”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, junho de 1940, nº 10–12, pp. 52–90 (drama bíblico em verso).

Estudos: MELO NÓBREGA, *Batista Cepelos*. Rio de Janeiro, 1938; EDGAR CAVALHEIRO, “Vida e obra de Manuel Batista Cepelos”, in *Planalto*. São Paulo, 15 de julho de 1941, nº 3; ARRUDA DANTAS, *Cepelos Batista*, s.d.; MARIA ISABEL GERMANO, *Um nome na areia*, 1962.

MACHADO, GILKA (Gilka da Costa Melo Machado: Rio de Janeiro, 12 de março de 1893 – 17 de dezembro de 1980).

Textos: *Cristais partidos*. Rio de Janeiro, 1915; *Estados de alma*. Rio de Janeiro, 1917; *Mulher nua*. Rio de Janeiro, 1922; *Carne e alma*. Rio de Janeiro, s.d. (poesias escolhidas); *Sublimação*. Rio de Janeiro, 1938; *Meu rosto*. Rio de Janeiro, 1947 (antologia); *Velha poesia*, 1965; *Poesias completas*, 1978.

Estudos: ANDRADE MURICY, “Gilka Machado”, in *Alguns poetas novos*. Rio de Janeiro, 1918; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*, op. cit.; NESTOR VÍTOR, *Os de hoje*. São Paulo, 1938, pp. 97–104; JOÃO RIBEIRO, “Gilka Machado”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, vol. II; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Gilka, a antecessora”, in *Jornal do Brasil*, 18 de dezembro de 1980.

TEIXEIRA, GUSTAVO (Gustavo de Paula Teixeira: São Pedro, SP, 4 de março de 1881 – 22 de setembro de 1937).

Textos: *Ementário (1904–1907)*. São Paulo, 1908; *Poemas líricos*. São Paulo, 1925; *Poesias completas*. São Paulo, 1959 (com prefácio de Cassiano Ricardo).

OITICICA, JOSÉ (José Rodrigues Leite e Oiticica: Oliveira, MG, 22 de julho de 1882 – Rio de Janeiro, 7 de junho de 1957).

Textos: *Sonetos*, série I. Rio de Janeiro, 1911; *Sonetos*, série II. Maceió, 1919; *Ode ao sol*. Rio de Janeiro, s.d.; *Ponte perene*. Rio de Janeiro, 1954; *As sete preces*. Rio de Janeiro, 1955.

Estudos: HUMBERTO DE CAMPOS, “José Oiticica”, in *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1926; OSÓRIO BORBA, “Notas sobre uma personalidade”, in *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de setembro de 1957; MANUEL BANDEIRA, *Poesia e prosa*, 1958, pp. 556–557; AGRIPINO GRIECO, *Memórias*, 1979, vol. II, t. 1, pp. 273–279.

LEONI, RAUL DE (Raul de Leoni Ramos: Petrópolis, RJ, 30 de outubro de 1895 – Itaipava, RJ, 21 de novembro de 1926).

Textos: *Ode a um poeta morto*. Rio de Janeiro, 1919; *Luz mediterrânea*. Rio de Janeiro, 1922.

Estudos: AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*, op. cit., pp. 147–154; RONALD DE CARVALHO, “Raul de Leoni”, in *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, série II; VÍTOR NESTOR, “Raul de Leoni”, in *Os de hoje*. São Paulo, 1938, pp. 45–56; RODRIGO M. F. DE ANDRADE, prefácio à 2ª ed. de *Luz mediterrânea*, in AeL, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1941; TASSO DA SILVEIRA, *A poesia de Raul Leoni*; GERMANO DE NOVAIS, *Raul de Leoni: fisionomia do poeta*. Porto Alegre, 1956; Id., *Raul Leoni. poeta de todos os tempos*. Porto Alegre, 1969.

O PENUMBRISMO OU O CREPÚSCULO BRASILEIRO

Bibliografia em geral: OTÁVIO FILHO, “Sincretismo e transição: O penumbrismo”, in COUTINHO, vol. III, pp. 211–272; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “A face oposta de 22”, in SLESP, 8 de junho de 1961; BOSI, *Pré-modernismo*. Textos: Nas antologias sobre o pré-modernismo, ver também, uma vez que é fundamental, FERNANDO GÓIS, *Panorama da poesia brasileira: o pré-modernismo*. São Paulo, 1960 (vol. da *Civilização brasileira*).

AUTORES INDIVIDUAIS

RAMOS, ALBERTO (Alberto Ferreira Ramos: Pelota, RS, 14 de novembro de 1871 – Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1941).

Textos: *Poemas do Mar do Norte* (de Heine). Cadiz, 1894; *Versos proibidos*. Rio de Janeiro, 1898; *Ode do campeonato*. Rio de Janeiro, 1902; *Ode a Santos Dumont*. Rio de Janeiro, 1903; *Odes e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1909; *O último canto do fauno*. Rio de Janeiro, 1913; *Elegias e epigramas*. Rio de Janeiro, 1919; *Le chant de bienvenue pour le Roi* [Albert]. Rio de Janeiro, 1920; *Canto do centenário*. Rio de Janeiro, 1922; *Livro dos epigramas*. Rio de Janeiro, 1924; *Poemas*. Rio de Janeiro, 1934 (versos reunidos).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1906 e 1910, série V e VI; Id., *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 118–124; GILBERTO AMADO, in *Aparência e realidades*. São Paulo, 1922, pp. 93–98; JOÃO RIBEIRO, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, vol. II, pp. 157–164; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Alberto Ramos e a prosa ritmada”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1968, pp. 225–229.

DUVAL, ADALBERTO GUERRA (Porto Alegre, RS, 31 de maio de 1872 – Petrópolis, RJ, 15 de janeiro de 1947).

Textos: *Palavras que o vento leva*. Bruxelas, 1900.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série IV, pp. 272–277; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Guerra Duval (Origens do verso livre)”, in *Do barroco ao modernismo*, op. cit., pp. 221–225.

AVRAY, JACQUES D’ (pseudônimo literário de José de Freitas Vale: Alegrete, RS, 10 de dezembro de 1870 – São Paulo, 15 de fevereiro de 1957).

Textos: *Les tragipoèmes*. São Paulo, 1916, série I (*Le clown, Les aveugles-nés-Rataplan, Le fou de la grève, La glace, Ophis, Hères*, escritos entre 1892 e 1906); *Les tragipoèmes*. São Paulo, 1917, série II (*Le miracle de la semence, Hosanna, L’enseigne. Guignol, Les Ames en allées, La bibliothèque d’Alexandrie, Les naufragés*, escritos entre 1906 e 1917).

Estudos: JOÃO DO RIO, “Freitas Vale o magnífico”, in *Pall-Mall*, Rio de Antônio José, RJ, 1917; GILBERTO AMADO, “Meditação sobre l’*Elu* de Jacques d’Avray”, in *A Rajada*, Rio de Janeiro, julho de 1920; COELHO NETO, in *O menu do dia*. Porto, 1922; BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro, 1956.

PEDERNEIRAS, MÁRIO (Mário Pederneiras Paranhos: Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1867 – 8 de fevereiro de 1915).

Textos: *Agonia*. Rio de Janeiro, 1900; *Rondas noturnas*. Rio de Janeiro, 1901; *História do meu casal*. Rio de Janeiro, 1906; *Ao léu do sonho e À mercê da vida*. Rio de Janeiro, 1914; *Outono*. Rio de Janeiro, 1921; ed. antológica: Rodrigo Otávio Filho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 29. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: ARARIPE JÚNIOR, “Mário Pederneiras”, in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 setembro de 1900; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1910, série IV; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; RODRIGO OTÁVIO FILHO, *O poeta Mário Pederneiras*. Rio de Janeiro, 1933; AeL, t. III, 16 e 22 de novembro de 1942; Id., “Mário Pederneiras”, in COUTINHO, vol. IV; JOÃO RIBEIRO, “Mário Pederneiras”, in *Crítica*, 1959; *Centenário de Mário Pederneiras*. Rio de Janeiro, 1968.

GUIMARAENS, EDUARDO (Eduardo Guimarães: Porto Alegre, RS, 30 de março de 1892 – Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1928).

Textos: *Caminhos da vida*. Porto Alegre 1908; *A divina quimera*. Rio de Janeiro 1916; Mansueto Bernardi (ed.), *A divina quimera*. Porto Alegre, 1944 (ed. definitiva de poesias reunidas).

Estudos: JOÃO PINTO DA SILVA, in *Fisionomia de Novos*. São Paulo, 1922; MANSUETO BERNARDI, “Vida e poesia de Eduardo Guimaraens”, na ed. cit. de 1944; JAMIL ALMANSUR HADDAD, “Essência e forma do simbolismo”, in *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, 1945, nº 114; RODRIGO OTÁVIO FILHO, “Eduardo Guimaraens”, in COUTINHO, vol. IV; Id., “O penumbrismo”, in Afrânio Coutinho (ed.), *A literatura no Brasil*, 1958, vol. III, t. I, pp. 351–356.

ABREU, RODRIGUES DE (Benedito Luís Rodrigues de Abreu: Capivari, SP, 27 de novembro de 1897 – Bauru, SP, 24 de novembro de 1927).

Textos: *Noturnos*. Piracicaba, 1919; *A sala dos passos perdidos*. Bauru, 1924; *Casa destalhada e outras poesias*. São Paulo, 1927; Menotti del Picchia (ed.), *Sala dos passos perdidos*. São Paulo, 1932, 2ª ed.; *Poesias completas*, 1952 (introdução de Domingos Carvalho da Silva).

Estudos: MENOTTI DEL PICCHIA, prefácio à 2ª ed. de *Sala dos passos perdidos*, op. cit.; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Rodrigues de Abreu*. São Paulo, 1946; CARLOS LOPES DE MATOS, *As mulheres na poesia e na vida de Rodrigues de Abreu*. Capivari, 1951; HÉLIO DAMANTE, “Mário de Andrade e Rodrigues de Abreu”, in SLESP, 23 de maio de 1970.

PRATES, HOMERO (São Gabriel, RS, 1º de setembro de 1890 – Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1957).

Textos: *As horas coroadas de rosas e espinhos*. Rio de Janeiro, 1912; *Torre encantada*. São Paulo, 1917; *Nos jardins dos ídolos e das rosas*. Rio de Janeiro, 1920; *Orfeu*. São Paulo, 1923; *Ao sol dos pagos*. Rio de Janeiro, 1939; *Morte de Ariel*. Rio de Janeiro, 1947; *O sonho de D. João*, 1951.

Estudos: MÁRIO PEDERNEIRAS, “Homero Prates”, in *Fon-Fon!*, 15 de fevereiro de 1913; JOÃO PINTO DA SILVA, in *Fisionomia de novos*. São Paulo, 1922; NILO BRUZZI, in *O cofre partido*. Rio de Janeiro, 1951; MURILO FONTES, *Perfis de brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro, 1983.

OLIVEIRA, FELIPE DE (Felipe Daudt de Oliveira: Santa Maria da Boca do Monte, RS, 23 de agosto de 1891 – Auxerre, França, 17 de fevereiro de 1933, em um acidente automobilístico).

Textos: *Vida extinta*. Rio de Janeiro, 1911; *Lanterna verde*. Rio de Janeiro, 1926; *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1933; *Terra cheia de graça*. Rio de Janeiro, 1934; *Alguns poemas*. Rio de Janeiro, 1937; *Livro póstumo*. Rio de Janeiro, 1938.

Estudos: RONALD DE CARVALHO, in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, série II; *In memoriam Felipe de Oliveira*. Rio de Janeiro, 1933; RODRIGO OTÁVIO FILHO, “Felipe de Oliveira”, in COUTINHO, vol. IV; DANILO GOMES, “Felipe de Oliveira, esse esquecido”, in *Gazeta*, 6–7 de dezembro de 1983.

POESIA CIENTÍFICA E POESIA DO SERTÃO

ANJOS, AUGUSTO DOS (Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos: Engenho Pau d’Arco, PB, 20 de abril de 1884 – Leopoldina, MG, 12 de novembro de 1914).

Textos: *Eu*. Rio de Janeiro, 1912; *Eu e outros poemas*. Paraíba, 1919; *Eu e outros poemas*. Rio de Janeiro 1928, 4ª ed. (29ª ed., por Antônio Houaiss e Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, 1969; 33ª ed., Rio de Janeiro, 1970); *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro, 1976 (com estudo crítico de Ferreira Gullar); Zenir Campos Reis (ed.), *Poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977 (ed. crítica); Alexei Bueno (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (ed. crítica).

Estudos: ORRIS SOARES, *Elogio de Augusto Anjos*, em todas as edições depois de 1919; JOÃO RIBEIRO, “O poeta d’Eu”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1920; ANTÔNIO TORRES,

“O poeta da morte”, na 4ª ed. de *Eu*. Rio de Janeiro, 1928; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*, op. cit., pp. 109–117; DANTE MILANO, “Releitura do *Eu*”, in *AeL*, 30 de novembro de 1941; JOSÉ LINS DO REGO, “Augusto dos Anjos”, in *Gordos e magros*. Rio de Janeiro, 1942, pp. 141–144; GILBERTO FREYRE, “Nota sobre Augusto dos Anjos”, in *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, 1944, pp. 147–154; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*, op. cit.; M. CAVALCANTI PROENÇA, “Nota para um rimário de Augusto dos Anjos”, in *RdL*, setembro de 1957, n° 7, pp. 29–40; JOSÉ PAULO PAIS, *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo, 1957; JOÃO PACHECO, “Augusto dos Anjos”, in *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 71–142; M. CAVALCANTI PROENÇA, “O artesanato de Augusto dos Anjos”, in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1959, pp. 93–149; ANTÔNIO HOUAISS, “Sobre Augusto dos Anjos”, in *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1960, pp. 38–48; ANATOL ROSENFELD, “A costela de praia de Augusto dos Anjos”, in *Doze estudos*. São Paulo, 1961, pp. 7–12; FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, introdução à 29ª ed. de *Eu*, op. cit., pp. 7–12; FAUSTO CUNHA, “*Eu*: 1912–1962”, in *A luta literária*. Rio de Janeiro, 1963, pp. 79–92; PEDRO LYRA, “Quem tem medo de Augusto dos Anjos?”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, julho de 1968; BOSI, “Augusto dos Anjos”, in *O pré-modernismo*, 1969, pp. 43–51; HORÁCIO DE ALMEIDA, *Augusto dos Anjos. um tema para debates*. Rio de Janeiro, 1970; ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO, “O *Eu* patético de Augusto dos Anjos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1972; AFRÂNIO COUTINHO e SÔNIA BREYNER, *Augusto dos Anjos. Textos críticos*. Brasília, 1973; EUDES BARROS, *A poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro, 1974; ARLAND DE SOUSA LOPES, *A cosmovisão pessimista de Augusto dos Anjos*. João Pessoa, 1981; ANTÔNIO MARTINS FILHO, *Reflexões sobre Augusto dos Anjos*. Fortaleza, 1987; ANTÔNIO ARNONI PRADO, “Um fantasma na noite dos vencidos”, in *Eu e outras poesias*. São Paulo, 1994; CÉLIA CÂMARA RIBEIRO, *Poesias de Augusto dos Anjos às beldades paraibanas*. Niterói, 1994; ALEXEI BUENO, “Augusto dos Anjos: origens de uma poética”, in *Obra completa*, op. cit.

CEARENSE, CATULO DA PAIXÃO (São Luís do Maranhão, MA, 8 de outubro de 1863 – Rio de Janeiro, 10 de maio de 1946).

Textos: *Meu sertão*. Rio de Janeiro, 1918; *Sertão em flor*. Rio de Janeiro, 1919; *Poemas bravios*. Rio de Janeiro, s.d.; *Aos pescadores*. Rio de Janeiro, 1929; *Mata iluminada*. Rio de Janeiro, 1928; *O evangelho das aves*. Rio de Janeiro, 1930; *Alma do sertão*. Rio de Janeiro, 1928; *Um caboclo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1939; *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, 1944.

Estudos: MÁRIO DE ALENCAR, “A poesia de Cearense”, prefácio a *Meu sertão*, op. cit.; HUMBERTO DE CAMPOS, “Poesia sertaneja”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1933, série I; ALCEU AMOROSO LIMA, “Sertão polido”, in *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948, pp. 171–179; MURILO ARAÚJO, *Ontem ao luar. Vida romântica do poeta do povo Catulo Paixão Cearense*. Rio de Janeiro, 1951.

CAPÍTULO XI: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: INSTINTO DE NACIONALIDADE E LITERATURA REGIONALISTA

*Nem os rapsodistas antigos, nem a lenda cheia de poesia do cantor
cego da Ilíada comovem mais do que tu, vegetal ancião, cantor mudo
da vida primitiva dos sertões!*

— Afonso Arinos, “Buriti perdido”, in *Pelo sertão*, 1898.

1. O quadro histórico: a civilização do café- com-leite

O s primeiros anos do século xx veem consolidada no país aquela distribuição de riqueza e de potencial econômico pela qual um Centro-Sul exportador de café e inventor de indústrias se opõe a um Norte e sobretudo a um Nordeste agrícola e açucareiro em declínio. Os novos Estados de bem-estar, São Paulo, Rio de Janeiro e, em parte, Minas Gerais, consorciavam-se em Taubaté para manter a um preço de *trust* o produto número um da exportação: o café.

A abolição da escravidão em 1888 dispensou da monocultura açucareira do Nordeste densas massas de subproletariado que se difundem no país, alterando-lhe a fisionomia antropológica. Por sua vez, os contingentes sempre mais incentivados de imigrantes italianos, alemães, poloneses, húngaros, sírio-libaneses, japoneses, dirigem-se aos grandes centros industriais, em direção às zonas de mais violenta urbanização (Rio de Janeiro, São Paulo e, num segundo momento, Porto Alegre e Belo Horizonte); convergem onde a mentalidade

pequeno-burguesa do *self-made man* local se encontra com os primeiros sinais da anarquia e da consciência proletária.

Ainda uma vez, ao estudioso que deseja tomar o pulso do país, os Brasis opõem a sua pluralidade cultural, a sua disparidade social. Mas os centros vitais são já pratica mente todos ao Sul. Ainda no Rio de Janeiro, capital estática; mas especialmente em São Paulo, de onde não por acaso sairá a revolução modernista de 22: dos filhos daqueles proprietários de terra que, aliando São Paulo e Minas, a cultura do café à criação de gado bovino na chamada “política do café-com-leite”, deram vida a uma nova fórmula de condicionamento civil, àquela que, com um decalque terminológico, chamaremos aqui de civilização do café-com-leite.

As ligações com a Europa são sempre mais intensas. E se o Brasil vai adquirindo consciência de si, em formas que desaguaram bem rápido no isolacionismo autonomista (ainda que modelado sobre um europeísmo suprapaís) e, posteriormente, na rejeição sardônica da Europa por obra de vanguardas versadas em cultura francesa e frequentadoras da Côte d’Azur e das rivieras italianas, aquilo que forma o novo Brasil é o fermento da Europa: Freud e Einstein, Bergson e Picasso.

No fim do século XIX, bem como no início do XX, o clima natural é aquele positivista, agnóstico e liberal, que deu origem à Primeira República. Do simbolista, que parecia ter projetado no plano literário as ânsias espiritualistas de uma concepção de mundo diversa, foi dito brevemente que “não houve”. Fechado o parêntese considerado alienado e alienante do exotismo da Europa, o intelectual brasileiro aparece novamente redobrado sobre uma realidade nacional provocadora, com o seu novo rosto mudado pela imigração, externa e interna, com os seus velhos-novos problemas do sertão nordestino e da corrida de urbanização.

2. Um rótulo cômodo: o pré-modernismo

Uma convenção crítica, instaurada em 1939 por Tristão de Ataíde, pretende que se dê o nome de pré-modernismo ao complexo de fatos culturais brasileiros compreendidos entre o início do século e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922. Uma designação cômoda que podemos aceitar, seja com valor puramente temporal, seja com conotação estilística: sem, todavia, ignorar aquele complexo de experiências formalistas e de busca por novos temas (os temas da “realidade brasileira”), que, para alguns críticos, tornam aplicável o termo modernismo muito antes de sua oficialização com a Semana de 1922.

Nessa dúplice acepção seriam pré-modernistas muitos dos poetas dos quais se falou no capítulo precedente. Seriam-no, em perspectiva cronológica, poetas parnasianos como Amadeu Amaral ou Martins Fontes, que, estilisticamente falando, representam na verdade — ainda que em diversos níveis — a última investida acadêmica contra a afirmação de um novo gosto e de uma diversa sensibilidade estética; enquanto outras vozes estariam excluídas de tal classificação, já mui concordes em relação à futura gama harmônica modernista, mas cronologicamente precedentes.

Todavia, trata-se de um fato que, sem que se deseje substituir um critério rigidamente geracional por aquele estilístico, em sentido amplo, até agora seguido, não se pode desconhecer como, pertencessem ou declarassem pertencer a quais escolas, todos aqueles que se tornaram literatos para além do promontório cronológico do século, enquanto partícipes de uma mesma realidade social, política, econômica, terminaram também por viver em um mesmo clima estético. E, sob o perfil do condicionamento ambiental, suas criações literárias valem como respostas, de aceitação ou de repulsa, não importa, a um mesmo complexo de agentes externos.

Escreve Alfredo Bosi:

Sem forçar o contraste (e excetuando sempre a obra de Augusto dos Anjos) será lícito dizer que a poesia representa, no primeiro vintênio do século, o elemento conservador de motivos e formas, ao passo que a prosa de ficção já preludia, em seus melhores representantes, os interesses da geração de 22 e, em particular, dos anos 30.

Nesta perspectiva, não parece arbitrário introduzir aqui, e não antes, o novo rótulo de pré-modernismo: apto a amarrar num único feixe as tendências diversas e frequentemente opostas dos prosadores do início do século xx, dos prosadores pós-machadianos e pós-realistas. Se é verdade que o “espírito do tempo” pode fornecer um denominador comum a realizações artísticas tão diversas como a prosa regionalista de Afonso Arinos e de Valdomiro Silveira, de Simões Lopes Neto e de Alcides Maia, tanto ao “Jeca Tatu” de Monteiro Lobato como ao sensualismo verbal de Coelho Neto e, ainda, à prosa oratória de Rui Barbosa e à prosa “científica” de Euclides da Cunha: e pode, enfim, justificar em uma mesma rede de relações o socialismo maximalista de Lima Barreto e o sincretismo cultural de Graça Aranha.

3. A prosa parnasiana: gordos e magros ou asiáticos e áticos. Partidários do significado e partidários do significante. “Eu” autobiográfico e “eles” regionalista

Nas duas primeiras décadas do século xx se acentua sempre mais no escritor brasileiro a tomada de consciência daquilo que Machado de Assis chamara de instinto de nacionalidade: que, mais que ao tema, está ligado aos modos pelos quais esse tema, qualquer que seja, é tratado. A prosa, continuando a desenvolver os motivos que lhe foram propostos pelo século xix romântico e, depois, naturalista, segue duas correntes principais: aquela do “eu” autobiográfico e aquela do “eles” regionalista. Por um lado, a investigação psicológica na esteira dos modelos de Machado: mas também dos grandes russos e escandinavos, com o ouvido atento às novas ciências sociológicas e psicanalíticas. Por outro, a descrição, sempre menos objetiva e sempre mais expressionista, de condições humanas diferentes, de *tranches de vie* retalhadas aqui e ali na realidade social do país, mas frequentemente no ambiente rural e suburbano, que, por sua

diversidade, impõe-se ao leitor da cidade com uma crueza direta própria. Nasce a nova literatura regionalista, filha daquele naturalismo oitocentista do qual foram expoentes no Brasil Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa e Adolfo Caminha.

No início há ainda um naturalismo denunciador: no qual o interesse de quem escreve está voltado antes de mais nada ao tema. Pouco a pouco, todavia, a escrita toma a frente. No desejo de reproduzir sempre mais fielmente a realidade que o solicita, o escritor se coloca à parte, substitui a própria voz neutra e imparcial de narrador em terceira pessoa pelos monólogos e diálogos de seus personagens. Nasce a literatura “oral” em primeira pessoa, na qual aquele que escreve assume a função de registrador atento, mas não participante, de um discurso captado e proposto ao leitor em sua imediata realidade linguística. Pode se tratar tanto do monólogo interior do eu autobiográfico, nivelador das categorias de tempo e de espaço, como do diálogo-monólogo de um terceiro, em relação ao qual o escritor não se permite mais assumir a posição de onisciência, de modo a poder traduzir na própria cifra os modos de expressão, mas no qual reproduz para o leitor, com um estranhamento que se pretende objetividade científica, cada reação de comportamento, especialmente a reação verbal.

Em uma história da literatura concebida como proposta de reagrupamento de obras consanguíneas, as famílias literárias podem sempre se construir com base nos temas ou na expressão. A escolha entre um critério e outro é normalmente determinada pela própria matéria, pelo tom que os autores pretenderam dar a um dos aspectos de sua ação literária: do lado do significado ou do lado do significante.

Nos dois capítulos seguintes, dedicados à prosa brasileira do naturalismo ao modernismo, desde o fim do século XIX até 1922, prevaleceu, para o reagrupamento, o critério temático. Estudar-se-ão em primeiro lugar os narradores regionalistas e, depois, os indagadores do “eu”. Mas se buscará, entre as duas tendências, colher também o processo de autocaracterização da prosa brasileira até a explosão modernista; distinguir os escritores “gordos”, artífices de uma

prosa asiática, que visa a quantidade, pelo acúmulo fastuoso e pela escolha da palavra preciosa; dos escritores “magros”, áticos, como ático era Machado, que trabalham para “tirar o excesso”, aderindo muitas vezes à matéria escolhida (a secura do Nordeste, por exemplo). Em tal perspectiva, serão gordos, “farfalhantes”, segundo a expressão de Pedro Nava adotada por Augusto Meyer, o Coelho Neto de *Rei Negro*, como o Euclides da Cunha dos *Sertões*: herdeiros da grande tradição oratória brasileira e cultuadores da língua como gala (Vieira!). E serão magros aqueles em que se chocam as duas influências de Machado ou também do Nabuco renaniano,⁴³ neorromântico e, simultaneamente, amigo da *clarté*: mas também aqueles que, como o Manuel de Oliveira Paiva de *Dona Guidinha do Poço*, tomam do ambiente e da matéria indicações expressivas. A menos que não se queira seguir a prosa brasileira em sua passagem do impressionismo neorromântico ao expressionismo: onde as famílias veriam, juntos, de um lado Raul Pompeia, mas também, em um certo macchiaiolismo⁴⁴ expressionista, Monteiro Lobato; e do outro escritores como Coelho Neto e como Simões Lopes Neto, estilizador do gaúcho.

4. A prosa regionalista: o rústico romântico de Lúcio de Mendonça e o rústico épico dos narradores expressionistas

A prosa regionalista nascera nas duas últimas décadas do século XIX sob a influência de Zola e de Eça de Queirós e criara os primeiros tipos humanos e ambientais da galeria realista brasileira: o “mulato” de Aluísio Azevedo, o “bom crioulo” de Adolfo Caminha, mas também o espaço-ambiente de *Cortiço* de Aluísio.

Um escritor de espíritos ainda românticos, Lúcio de Mendonça, cuja obra de poeta socialista já foi recordada nos capítulos precedentes, oferecera em um grupo de contos rústicos (*Coração de caipira*, 1877;

João Mandi e Mãe cabocla, 1885, depois reunidos em *Esboços e perfis*, 1889) o *cliché* de um camponês até então socialmente indiferenciado, portador de valores do sentimento em seu código não escrito de honra rural: um código que, se não respeitado em seu rígido equilíbrio arcaico, pode causar a destruição de toda individualidade pessoal e coletiva. E eis, no sóbrio e enxuto conto *O hóspede*, o tema clássico-folclórico (em uma linha ininterrupta que toca o *Fatal Curiosity*, 1736, de George Lillo, e *Der vierundzwanzigste Februar*, 1809, de Zacharias Werner para chegar até *Malentendu* de Camus e à kentuckiana *Ballad of Billie Potts* de Robert Penn Warren) das vinganças pela hospitalidade violada. Os velhos, que por ambição atacam o hóspede que dorme, descobrem demasiado tarde que mataram o filho que enriquece ra e viajava incógnito. Ou ainda, no neorromântico, emblemático *Luís da Serra* (o último bom selvagem da série, segundo a expressão de Alexandre Eulálio), a história do rústico ingênuo que, desiludido em seu amor pela moça da cidade, deixa-se dilacerar pela onça, reconhecido: no qual o modelo declarado é novamente o Peri de Alencar. A pesquisa de Lúcio de Mendonça chegava, de todo modo, ao gênero rústico por uma experiência romântico-naturalista (*O marido da adúltera*, 1881). Neste, a glosa do *Affaire Clemenceau* de Dumas Filho usava artifícios, como as cartas “autênticas” publicadas em jornais, já experimentadas com sucesso por Eça de Queirós e por Ramalho Ortigão nos *Mistérios da Estrada de Sintra*: e era uma busca ainda completamente voltada para os conteúdos.

Mais para o fim do século e nas duas décadas sucessivas, conto e romance regionalista tenderam, no entanto, com a criação de tipos humanos e ambientais, ao sublinhamento e à valorização daquelas peculiaridades locais que já haviam sacrificado escritores realistas como Franklin Távora, Inglês de Sousa ou José Veríssimo. Cada região oferece a própria contribuição de modismos temáticos e expressivos, e nascem as grandes correntes regionalistas. A Amazônia intervém com o inferno verde de sua selva, o Sul propõe os seus gaúchos, para nós mitificados pela epopeia garibaldiana; o interior do país, seu próprio sertão variamente árido: até o Nordeste das secas e do cangaço, sequeidão e bandidos, como única alternativa, nas duas direções, do álibi místico proposto pelos beatos.

Um estudo da literatura brasileira como expressão de uma cultura regionalmente diferenciada entre os singulares estados que constituem o país e, ao mesmo tempo, unitária na intencionalidade nacionalista, com a contínua ascensão, no plano da expressão, do regionalismo localista ao plano superior da língua que o recupera, ao menos em função expressiva, poderia dar origem a uma “geografia literária” do Brasil similar àquela proposta para a literatura italiana por Dionisotti ou, na mesma tradição brasileira, sugerida por críticos como Viana Moog ou sociólogos como Gilberto Freyre. Mas poderia também demonstrar como o conto e o romance regionalista, praticamente rejeitados em alguns níveis como gênero pesado, carregado de uma bagagem retórico-naturalista, constituíam, na verdade, naqueles anos a única tendência de desenvolvimento coerente na direção das formas de objetividade narrativa, de estranhamento descritivo e de apresentação épica dos personagens, apontados pelo autor escriba, mais que suas criaturas: isto é, na direção daqueles que hoje são os modos mais atuais de narrar. Para dar um exemplo iluminante, poderia, por exemplo, demonstrar que a escritura de João Guimarães Rosa deriva, sim, de Joyce, mas também, e não em pequena medida, de Simões Lopes Neto e até mesmo de Monteiro Lobato.

5. A literatura do sertão: Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos

A primeira, macroscópica, polêmica divisão do Brasil sob qualquer ponto de vista é aquela entre Norte e Sul: mais emblemática ainda que a segunda que separa cidade e sertão e na qual o sertão encontra um personagem positivo-negativo no caipira (o camponês mestiço, substitutivo do índio puro e a-histórico dos românticos), de quem são sublinhados, de modo expressionista, qualidades e defeitos.

Na esteira de Bernardo Guimarães, a narrativa regionalista se afirma primeiramente no centro do país: no estado de Minas Gerais. O

primeiro nome que se costuma recordar é aquele do mineiro Afonso Arinos (Afonso Arinos de Melo Franco: 1868–1916), que se faz notar com contos bem trabalhados, alguns dos quais, publicados em 1895 na *Revista Brasileira* de José Veríssimo, serão posteriormente reunidos com outras prosas de arte para formar o volume *Pelo sertão* (1898). Nenhuma das outras obras de Afonso Arinos (*Os jagunços*, 1898; *Lendas e tradições brasileiras*, 1917; *Histórias e paisagens*, 1921, etc.) alcançará jamais o sucesso daquela coletânea juvenil, na qual a descrição regionalista está a serviço tanto de um folclorismo capaz de repertoriar as posturas humanas, os costumes em declínio, quanto de um gosto culto, parnasiano, da palavra e da coisa analisada. Porque Arinos, não obstante tenha deixado o próprio nome estreitamente ligado àquele sertão do qual toma o nome seu livro mais famoso, não é primariamente um folclorista. A sua visão do *hinterland* de Minas Gerais é ainda a visão romântica, alencariana, que opõe em dicotomia o autêntico local à sofisticação urbana e europeia. É também verdade que poucos brasileiros daquele tempo foram na realidade tão europeus quanto esse senhor mineiro que dividia a sua vida entre Paris e Minas Gerais. Autor de uma obra fragmentária e não realizada, Arinos teria podido talvez recolher a lição do grande Alencar indigenista e continuar com sofisticação mais sábia sobre o caminho traçado por este: embora na juvenil e tantas vezes citada página lírica sobre o buriti, a palma do sertão (que até mesmo Guimarães Rosa citará em clave irônico-sentimental na abertura de seu *Corpo de baile*), sente-se a tradição localista da árvore-tutelar: a acaiacá (mas antes buriti) de Joaquim Felício.

Os personagens de Arinos são ainda totalmente românticos. Como é romântico o negro Pedro Barqueiro, que, no final de um conto dos mais conhecidos, quase racista em seu enfadonho populismo, mesmo se não é exato e tampouco honesto confundir aqui o escritor com o seu ingênuo personagem-narrador, torna-se “até mesmo claro” em sua generosa grandeza. O negro foi capturado com traição. Era hora então de se vingar:

Então, ele foi me levando nos braços até uma pontezinha que atravessava uma perambeira medonha. A boca do buraco estava escura como breu e parecia uma boca de sucuriú querendo me engolir. Suspendeu-me arriba do guarda-mão da ponte e balançou meu corpo

no ar. Nessa hora, subiu-me um frio pelos pés e um como formigueiro me passou pela regueira das costas até à nuca; mas minha boca ficou fechada. Então, o Barqueiro, levantando-me de novo, me pousou no chão, onde eu bati firme.

O dia estava querendo clarear. O negro olhou para mim muito tempo, depois disse:

— Vai-te embora, cabritinho, tu és o único homem que tenho encontrado nesta vida!

Eu olhei para ele, pasmado.

Aquele pedaço de crioulo cresceu-me diante dos olhos e vi — não sei se era o dia que vinha raiando — mas eu vi uma luz estúrdia na cabeça de Pedro.

Desempenado, robusto, grande, de braço estendido, me pareceu, mal comparando, o Arcanjo São Miguel sugigando o Maligno. Até claro ele ficou nessa hora!

“Pedro Barqueiro”, in *Pelo sertão* (1898).

É evidente aqui, por um lado, a estilização literária, retórica, do “negro bom” (a única culpa sua era aquela de ser um “escravo foragido”) e, por outro, a escrita professoral, mas elegante, que coloca na língua o relato do rústico, já fixado, de todo modo, em módulos de literatura “oral”. Por isto, Afonso Arinos fará escola e será considerado um precursor, tanto no plano dos conteúdos quanto naquele da expressão: ainda que no coro laudatório da crítica é tudo menos imotivada a única voz irreverente de Eduardo Frieiro, que sublinha a artificiosidade do escritor.

Junto do nome de Afonso Arinos, os manuais costumam colocar aquele de Valdomiro Silveira (1873–1941): paulista, criador de contos rústicos, alguns dos quais — publicados pelo *Diário Popular* de São Paulo em 1891, isto é, antes daqueles do mineiro Arinos — valeriam ao seu autor o título de introdutor do gênero no Brasil. A diatribe, contudo, parece inútil, porque o gênero vinha de longe e o próprio Lúcio de Mendonça era o elo precedente na cadeia. A fama iria, porém, para o narrador solitário da tardia coletânea em volume (*Os caboclos*, 1920), e depois, pela fidelidade ao gênero mantida ainda por muitos anos do século xx (*Nas serras e nas furnas*, 1931; *Mixuangos*, 1937; *Lereias*, 1945). Os contos de Valdomiro Silveira são, sem dúvida, menos profundos que os de Afonso Arinos. Costuma-se censurar neles sobretudo o excesso de modismos regionais, que tendem a criar a atmosfera camponesa mais pelo acúmulo do vocábulo rural do que

por sua colocação poética; e, também, a ingenuidade temática, a trama simplista. É verdade. Por um lado não se pode ler Valdomiro Silveira sem tomar o dicionário, por outro, o conto está bem longe da invenção de um Monteiro Lobato ou da elaboração de Arinos. Mas há ironia, há ternura, gosto pela pequena cena de costumbrista, curiosidade etnográfica: e há também, caso se deseje, o “documento” linguístico. O que, dentro de uma história do conto brasileiro, não é pouco.

Porque é sobretudo no conto que se destaca essa literatura regional. Havia, na base do conto “oral”, os textos de literatura popular e indigenista idealizados por Alencar, e recolhidos por Celso de Magalhães, até Luís da Câmara Cascudo. Assim como os modelos do novo conto regionalista descendiam de arquétipos pré-naturalistas como as *Lendas e tradições* do mineiro Bernardo Guimarães ou as *Paisagens* do gaúcho Apolinário Porto-Alegre. Mas os narradores pré-modernistas tinham atrás de si, ainda que voltada para uma temática diferente, a lição de Machado de Assis, com aquela sua arte de sugerir ao invés de relatar, de semear indícios sutis ao invés de jogar sobre a construção pesada do conto com *gran finale*, caro aos naturalistas. Poucos, aliás, entre os escritores regionalistas saberão se valer da lição. Continuaram a construir tramas artificiosas e causadoras de sensação. Talvez, em sua busca pelo final precioso, deva-se divisar o contraponto no plano da prosa daquele gosto que sugeria ao poeta parnasiano contemporâneo o fechamento do soneto com chave de ouro.

Também *Tropas e boiadas* (Rio de Janeiro, 1917), o único livro publicado em vida por Hugo de Carvalho Ramos (1895–1921), é um volume de “contos sertanejos”. O autor, de origem burguesa (filho de um douto magistrado), fechou com o suicídio, aos vinte e seis anos, uma carreira literária dedicada sobretudo à valorização do estado natal, Goiás. E Goiás era o estado do interior que estaria destinado, cinquenta anos depois, a abrigar o surgimento da futurística Brasília, capital do novo Brasil. Era então um estado fechado em seu arcaico isolamento, do qual se valiam as camarilhas locais para manter o privilégio de “coronéis” latifundiários empenhados em impedir que se substituísse, com métodos mais modernos de escravidão, a mão de obra negra libertada pela lei de 1888. Na poesia, Carvalho Ramos fora

um poeta crepuscular no qual podemos hoje perceber um paralelo estilístico com o argentino Guiraldes, simultaneamente rústico e simbolista. Mas, na narrativa, os seus temas serão sempre aqueles. O estilo, sob a influência do inchado, retórico Coelho Neto, manteria por longo tempo longe dessas narrativas os leitores do inquieto Brasil no início do século xx: até a revalorização levada a cabo por Mário de Andrade, que, em plena revolução modernista, ousará propor aos seus concidadãos, fascinados de modo esnobe pelas formas de escrita mais rarefeitas, a prosa túrgida, mas rica do “rapaz de Goiás”. E como se citou Coelho Neto, cuja torrencial produção literária será tratada no capítulo que se segue, não será inoportuno recordar aqui que há também o Coelho Neto “rústico”: um escritor ao qual dedicam admirativamente os seus escritos do gênero escritores como Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Alcides Maia; mas sobretudo um literato que, no fim do século xix e nos primeiros anos do xx, sabia colocar em cena, dramaticamente, contos regionais como *Praga* (1894), *Sertão* (1896), *Treva* (1906), *Banzo* (1913), entre os mais fortes e naturalisticamente convincentes.

6. O Nordeste das secas e da terra de sol e os dois rostos da Bahia

O tema sertão congrega, todavia, escritores de toda parte do país. O sertão, como a seca, é um dos grandes problemas do Brasil. Nasce assim, no Nordeste, em clima naturalista, mas ainda sob o influxo dos grandes pensadores da escola do Recife, o “ciclo das secas”, o ciclo narrativo da secura do qual é protagonista, em primeira pessoa, a zona nordestina. Na base da estilização literária existe o fato ecológico. Periodicamente, o camponês do interior do chamado polígono das secas (estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Ceará, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte) é empurrado pela seca na direção do litoral dos engenhos açucareiros, das cidades, do mar. A marcha, em uma região sedenta, de grupos familiares que levam consigo tudo o que possuem

se faz literatura ao ponto de constituir uma grande corrente poética que alimentou um cinema a meio caminho entre o folclore e o populismo, a denúncia e o comprazimento decadente de situações de subdesenvolvimento. Ao problema da seca se juntam, de fato, desde o início, aquele do banditismo dos jagunços e cangaceiros ou do álbi místico. A literatura se torna veículo de informação e de protesto, de colheita do material societário e de guia a uma visão mais aderente à efetiva realidade do país do que foi aquela visão romântica mistificadora de um índio assimilado a um inexistente herói ocidental. Também aqui, todavia, cada escritor singular coloca na temática local a própria cultura, a própria formação e a própria sensibilidade. O ciclo da seca pode, desse modo, constituir um cômodo reagrupamento temático. Mas as obras são, por intenções e realizações, pelo estilo e pelas façanhas poéticas, bastante diversas entre si.

José de Alencar começara em 1876 com seu romance *O sertanejo*; Franklin Távora trouxera com *O Cabeleira* a problemática nacionalista. Ainda fora daquela sutil dialética que moverá os prosadores que conviemos chamar de pré-modernistas, permanece Domingos Olímpio (1850–1906), cuja fortuna literária está totalmente ligada a *Luzia-Homem* (Rio de Janeiro, 1903): um longo romance polarizado, por um lado, pela seca que afligiu o Ceará em 1877 e, por outro, pelo personagem melodramático de Luzia-Homem, espécie de virago assassinada no *gran finale* do romance pelo malvado Capriúna que a perseguia há tempos. O trecho é considerado uma das páginas mais vigorosas da narrativa regional brasileira. Mas poucos leitores suportarão hoje em dia a truculência rústica dos personagens, o acúmulo das descrições, das digressões ou dos diálogos, o involuntário humor de situações intencionalmente patéticas. Embora uma certa grandeza ambiental, uma mão robusta na pintura da paisagem sertaneja, justifiquem e, em certo sentido, compensem a rudez dos personagens e das situações. De resto, diga-se de passagem, valeria talvez a pena valorizar, em vez do autor de *Luzia-Homem*, o outro Domingos Olímpio: aquele do satírico *O almirante*, ambientado no Rio dos últimos dias da monarquia; ou talvez o costumbrista do incompleto *Uirapuru*, onde o cenário é o Pará da borracha.

Também Rodolfo Teófilo (1853–1932) escolherá como tema de seu romance, *A fome* (Fortaleza, 1890), a seca cearense de 1877. Enquanto em outros textos — como *Os brilhantes* (Fortaleza 1895), *O Paroara* (Fortaleza, 1899), *O reino Kiato* (São Paulo, 1922) — afrontará ora o fenômeno do banditismo nordestino, ora as peripécias de um emigrante cearense nas selvas da Amazônia, para chegar enfim a um reino imaginário onde o homem, libertado das feridas terrenas, reduzidas simplesmente à sífilis, ao álcool e ao fumo, poderá ser finalmente feliz. Mais que animado por espíritos sociais ou por intuitos literários que visam traduzir em um grande quadro temas locais, Rodolfo Teófilo busca, em uma língua “científica”, hoje em dia insuportável, um seu utopismo naturalista com traços de um ingênuo moralismo.

O Ceará não é, aliás, somente o reino da seca: há um Ceará “terra de sol”, o sertão verde do Cariri onde nasce a primeira inspiração alencariana e sobre o qual escrevem Manuel de Oliveira Paiva (1861–1892) e Antônio Sales (1868–1940). O primeiro é o único verdadeiro narrador do grupo. E é descoberta em certo sentido recente, porque o romance ao qual deve sua fama, *Dona Guidinha do Poço*, escrito em 1890, seria impresso somente em 1951: ainda que a sua publicação parcial no *Ceará Ilustrado*, em 1894, e na *Revista Brasileira*, de José Veríssimo, em 1899, não tivesse passado despercebida, por exemplo, a Monteiro Lobato, que comentava entusiasticamente a obra “incompleta” com o amigo Godofredo Rangel. O prosador é seco, quase um Graciliano Ramos *ante litteram*. E é com alívio que, após tanto turgor de prosa naturalista, leem-se os breves, incisivos períodos de *Dona Guidinha*:

Entrou março, novenas de São José.

O calor subira despropositadamente. A roupa vinha da lavadeira grudada do sabão. A gente bebia água de todas as cores; era antes uma mistura de não sei que sais ou não sei de quê. O vento era quente como a rocha nua dos serrotes. A paisagem tinha um aspecto de pelo de leão, no confuso da galharia despida e empoeirada, a perder de vista sobre as ondulações ásperas de um chão negro de detritos vegetais tostados [...].

O pobre emigrava como as aves [...].

Era a primeira vez que um autor levava às últimas consequências o experimentalismo rítmico e metafórico do impressionismo, instrumentalizando-o em módulos idealmente estilizados de fala localista: tendo em vista, entre outras coisas, uma história stendhaliana tomada das crônicas de um processo que, poucos anos antes, perturbara o sertão cearense. Aquilo que de todo modo impressiona e interessa na história da poderosa fazendeira Guidinha do Poço, que, tomada de amor pelo sobrinho Secundino, manda matar o marido para depois terminar na prisão junto com o amante, é a língua e o modo de narrar, o aspecto dinâmico da tessitura narrativa, o colorismo impressionista na perspectiva regional. Mas há também a sutil análise psicológica afinada por exercícios como o primeiro romance urbano *A afilhada*, ambientado em uma Fortaleza que é também cenário da *Normalista* (1892) de Adolfo Caminha; ou como os contos de estreia publicados nos jornais de Fortaleza. A medida, a propriedade expressiva, a insatisfação com os modelos que então havia, faziam de Oliveira Paiva um autor desagradável e bizarro para os contemporâneos. Embora a sua bizarrice consistisse em percorrer o gosto dos tempos e se fazer contemporâneo do futuro.

Entre os seus admiradores estava Antônio Sales, também cearense, homem culto e discreto, poeta de escola e modos parnasianos. Homem político, funcionário público, presidente da Academia Cearense de Letras, é recordado por seu romance *Aves da arribação* (publicado em capítulos em 1902 e em volume em Lisboa, 1914). Neste, o Ceará das secas desaparece para dar lugar à região dos vales verdes, dos rios que cantam, das planícies floridas. Os modelos são franceses: Flaubert, sobretudo, e mais que a técnica de escrita, aquilo que interessa é o núcleo temático, o confronto entre o grupo e o indivíduo.

Do Ceará à Bahia: ainda uma vez a rota de Alencar.

E não por acaso Lindolfo Rocha (1862–1911) chega ao romance de costumes pelo fio da narração histórica indianista (*Iacina*, 1907). O centro de sua produção, contudo, é constituído por *Maria Dusá* (Porto, 1910): em que, no fechamento de um ambiente urbano, mineiros e

garimpeiros, homens do campo e pequenos aventureiros locais giram em torno de uma famosa mundana daquele tempo. A crueza das situações e o talhe dos personagens fazem também desse conto, ambientado em uma cidadezinha do interior, um capítulo daquela “ficção da terra” da qual os romancistas naturalistas ofereceram os primeiros modelos.

Com Xavier Marques (1861–1942) permanecemos ainda na Bahia, mas passamos do interior para a costa: na direção daquela Ilha de Itaparica da qual já no século XVIII o poeta dos *Eustáquidos* dera uma apaixonada descrição. Como o Frei Itaparica, Xavier Marques é nativo da ilha, e como aquele, há dois séculos de distância, constrói uma obra que gira completamente em torno de sua terra natal: a ilha e, em sentido lato, a Bahia, narrada em suas paisagens e personagens. Passa-se dos primeiros versos de *Insulares* (Bahia, 1965) à biografia do vate baiano por antonomásia (*A vida de Castro Alves*, 1911), com etapas narrativas que vão de *Uma família baiana* (1988) a *As voltas da estrada* (1930). O delicado idílio “praieiro”, como *Maria Rosa* (1902), se justapõe aqui ao indigesto romance histórico (*Pindorama*, 1900; *Sargento Pedro*, 1902) ou ao romance costumbrista baiano (*A boa madrastra*, 1919; *O feiticeiro*, 1922, segunda versão de *Boto & Cia.*, 1897).

Os temas locais, tratados em clave burguesa (a decadência das grandes famílias aristocráticas do Recôncavo baiano, a interpenetração cultural entre brancos e negros nas práticas animistas de procedência afro-brasileira) são os mesmos que anos mais tarde serão retomados, mas em clave populista, por outro baiano, o Jorge Amado de *Jubiabá* e de *Tenda dos milagres*. Mas a obra que conserva o nome de Xavier Marques vivo na memória coletiva é *Jana e Joel* (1899), “idílio piscatório” que transplanta para a Ilha de Itaparica, tingindo-o de cores rústicas, o tema eterno de Paulo e Virgínia.⁴⁵

Junto de Xavier Marques deve-se ainda recordar, por sua obra regionalista, inserida quase com malícia em uma produção romanesca de elegante feitura e de horizontes limitados, o baiano Afrânio Peixoto (1876–1947). Definido comumente como o cronista do “sorriso da

sociedade”, Peixoto tentaria muitas cordas da lira literária. Passaria de uma experiência de bizarro poeta simbolista (*Rosa mística*, Leipzig, 1900, impresso em precioso papel em diferentes cores) à investigação psicológica aplicada a um outro material humano: aquele agreste das mulheres baianas, de seu ambiente e seu temperamento. Nasce com ele uma alencariana galeria de “perfis de mulheres” (*Fruta do mato*, 1920; *Bugrinha*, 1922; *Sinhazinha*, 1929), entre os quais emerge sobretudo *Maria Bonita* (1914), que dá início a um outro ciclo característico da narrativa local. E será o ciclo da violenta terra do cacau, para cuja construção encontraremos ainda o empenho do Jorge Amado picaresco de *Gabriela, cravo e canela* e do faulkneriano Adonias Filho.

7. Simões Lopes Neto e a estilização do gaúcho

*Garibaldi foi à missa
Num cavalo sem esporas.
O cavalo tropeçou,
Garibaldi pulou fora.*

— “Quadra” popular do Rio Grande do Sul.

Na história de um Brasil fragmentado em regiões que frequentemente não se comunicam, mais ainda por motivos geográficos, pela precariedade das estradas, do que por razões primariamente histórico-econômicas, o Rio Grande do Sul representa, na parte meridional, uma faixa marginal em um estado de isolamento que bem pode ser comparado à segregação do Nordeste e do Norte amazônico.

A barrar o caminho ali está a Barra de Rio Grande, espécie de Adamastor submerso, devorador de navios, na expressão de João Pinto da Silva.

Na separação do corpo do país e no contato com as repúblicas do Rio da Prata do Pampa, o Rio Grande destila um personagem, o “gaúcho”

(com acento no *u*, para o distinguir do *gaucho* argentino), que constitui o contraponto sulista ao “vaqueiro” do Norte. O gaúcho, com seus atributos característicos, coisas e nomes, a sua indumentária e seus pratos (o poncho, o churrasco, o tatú, o mate), entra na vida literária do país no início do século XIX e recebe uma estilização nos romances *A divina pastora* (1837) e *O corsário* (1851) de Caldre e Fião (1813–1876).

O nome, usado inicialmente em sentido pejorativo e evitado pelos primeiros narradores, como de resto o seu quase sinônimo “guasca”, conota-se positivamente somente por volta dos anos 1890, após a Guerra do Paraguai ter mitificado as façanhas cavaleirescas do Sul. Mas já vinte anos antes o movimento regionalista, guiado pela Sociedade Partenon Literário, trouxera à definição do personagem ainda o modelo de herói romântico (o “Monarca das Coxilhas”), sob a direta influência do *Gaúcho* (1870) de Alencar. Ao cearense Alencar os riograndenses não perdoarão nunca certas *gaffes* típicas do intelectual do Norte: como aquela de ter feito o herói do romance cavalgar uma égua, situação até mesmo grotesca para um gaúcho zeloso da própria “hombridade”.

Modelado sobre o *Gaúcho* é, de todo modo, o *Vaqueano* de Apolinário Porto-Alegre, para nós interessante pela introdução, em abertura, do personagem mítico de Garibaldi entre os atores da “Guerra dos Farrapos”.

O movimento, que leva também o nome de insurreição Farroupilha, com uma denominação que se liga histórica e estilisticamente àquela dos Gueux⁴⁶ europeus, contrapusera, de 1835 a 1844, um republicanismo concentrado no Sul a um poder central monárquico e imperial. Garibaldi, fugitivo de uma Europa na qual fizera as suas primeiras tentativas de combatente mazziniano, está naturalmente do lado dos insurgentes de Bento Gonçalves. A sua guerra corsária nos mares meridionais a bordo do *Luísa*, por ele rebatizado como *Farroupilha*, colore-se de fábula. É já, antes ainda de vestir a camisa vermelha no Uruguai, o comandante mítico em torno do qual se reúnem os revolucionários imigrantes, italianos, mas também locais. E

ainda hoje o “romanceiro” popular riograndense repete a sua fábula, enquanto o retrato de sua companheira e depois mulher, Anita, aparece nos selos comemorativos do país.

A “Guerra dos Farrapos” é o tema sempre recorrente da grande literatura regionalista do Sul: tempo de grandes empreitadas, de homens de verdade, de sentimentos antigos. Entre os narradores mais vivos, após Apolinário Porto-Alegre e o seu grupo de literatos folcloristas, estão Alcides Maia (1878–1944) e Simões Lopes Neto.

O primeiro deles se afirma com um romance gaúcho, *Ruínas vivas* (1910): um romance diferente porque nele, pela primeira vez, o motivo rústico se cobre, sob a lente de um pessimismo naturalista, de meditadas notas sociais. Escritor culto, versado nos esquemas de um culto parnasiano da palavra, no qual o termo regional é incrustado como elemento precioso mais do que lexicalizado, aos moldes dos primeiros regionalistas, Alcides Maia constrói personagens tolstoianos, fixando-os nervosamente e quase de modo impressionista: como Miguelito, levado ao delito pelo ambiente, ou como o velho Chico Santos, que evoca, até a demência, as cenas gloriosas de um passado guerreiro perdido para sempre. Após a experiência juvenil do romance, Maia, que é escritor eminentemente analítico, refugia-se, todavia, no conto, ou até mesmo no fragmento narrativo (*Tapera*, 1911; *Alma bárbara*, 1922). Mas dá o melhor de si na crítica literária: é de 1912 o belo volume sobre Machado de Assis.

Junto dele, mas muito mais realizado como escritor, muito mais rico de inventiva e sólido na construção do conto, Simões Lopes Neto (1865–1916). Nascido em Pelotas, no Rio Grande do Sul, e ligado para sempre à cidade natal, após um breve parêntese no Rio de Janeiro, homem de entusiasmos e de calorosa humanidade, Lopes Neto foi em sua vida professor, tabelião, funcionário público, negociante malsucedido; na literatura, poeta, dramaturgo, jornalista; mas sobretudo fixador, em dois pequenos volumes aos quais se deve toda a sua fama de narrador, da realidade humana, social, linguística, antropológica e sobretudo ideológica do gaúcho. Por antonomásia, esse gaúcho se identifica com o “vaqueano” Blau Nunes, *laudator*

*temporis acti*⁴⁷ no rosário das dezoito narrativas (*Contos gauchescos*, 1912), debulhado sobre o fio da memória para a instrução e edificação de seu jovem ouvinte. Eram “casos”, dizia ele, recontados “como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca”.

A apresentação é prologal, na abertura:

Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.

E o personagem

desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo o seu aprumo de furriel farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré. [...]

[...] era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco.

é criado. E é personagem tão poderoso a ponto de transbordar do livro que o contém programaticamente e de cujas tramas ele constitui o elemento de ligação ao volume sucessivo (*Lendas do Sul*, 1913), destinado principalmente a recolher as várias tradições orais das lendas do Rio Grande do Sul. Terra de primeira aculturação branca espanhola, o folclore guarani se encontra ali com a “mixórdia árabe-cristã de superstições e de misticismo, de encantamentos e de milagres”, para recriar sempre o mesmo mito do ouro:

E, como entre os conquistadores brancos corria intensa e rápida a febre da riqueza — o sonho escaldante do El-Dorado — a fulgir nas areias e nos cascalhos, espadanando das entranhas misteriosas e apoiadas do Novo Mundo, a preponderante vivaz das suas ficções é sempre a imantada ânsia — pelo ouro!, forte sobre a dor e a própria morte...

Diferentemente da “lenda”, que tem normalmente uma abertura de fábula:

Foi assim:

Num tempo muito antigo, muito, houve uma noite tão comprida que pareceu que nunca mais haveria luz do dia.

Noite escura como breu, sem lume no céu, sem vento, sem serenada e sem rumores, sem cheiro dos pastos maduros nem das flores da mataria.

Lendas do Sul, 1913.

o conto de Simões Lopes Neto, contudo, é construído como narrativa oral, em primeira pessoa, por parte do narrador-testemunha Blau Nunes, de um “caso” passado. Há uma moldura narrativa atual que inclui os dois personagens, da “voz” (portadora da mesma ideologia, dos mesmos costumes, das mesmas formas de expressão dos personagens evocados por seu relato) e do ouvinte (fora de campo, mas presumivelmente, como em toda a posterior narrativa de expressão regionalista, de diverso estrato cultural, da cidade, patrãozinho). A narração pode se desenvolver segundo a ficção do lugar revisitado em que o relato autobiográfico (*Trezentas onças*) se vale de um pacato estranhamento de visão do “depois”. Mas é sempre jogada sobre os mesmos elementos narrativos: a *laudatio temporis acti*, idade do ouro riograndense (“Parece ontem...”, “Não esquecerei jamais...”); a conotação da relação narrador-ouvinte em termos de antigos-modernos (“Se Vossa Senhoria fosse daquele tempo...”, “Vós sois um rapazinho...”, “Digo-o eu, que poderia ser vosso avô...”); a interjeição local de abertura: (“Cuêpucha!”, cujo paralelo estilístico mais vistoso é o “Nonada” inicial de Guimarães Rosa); o termo rústico ou técnico saboroso, quase sempre castelhanizado (“como quêra”), não obstante a polêmica fanfarrona e contínua contra “os castelhanos”; e, depois, as façanhas gauchescas, o cavalgar a pelo, o contrabando, sal e veneno da vida de fronteira. Tudo em uma língua hirta de espanholismos e de palavras rústicas, mas extremamente fluida, falada; no limite, a primeira razão de interesse em relação a esta obra tão declaradamente conteudista.

8. Regionalismo participante: o caso Monteiro Lobato

Nesta pequena história “por regiões” da prosa brasileira das duas primeiras décadas do século xx, Monteiro Lobato é o nome de ponta do chamado “grupo paulista”. Um grupo constituído *a posteriori* pela crítica, colocando juntos nomes de escritores que trabalharam na mesma cidade ou na mesma região em anos próximos: sem que isto implique, todavia, por parte dos interessados, uma voluntariedade de agrupamento ou mesmo apenas a consciência de pertencimento a uma única família literária. Até a explosão modernista de 1922, que foi, ao menos no início, fenômeno de socialidade paulistana, o intelectual brasileiro agia quase sempre, também em São Paulo, em nome próprio: embora mantivesse contatos pessoais ou mundanos com outros literatos seus contemporâneos. A observação vale sobretudo para um escritor como Monteiro Lobato, que por sua prepotente personalidade cria até mesmo o vazio em torno a si nas batalhas cívico-literárias.

De Monteiro Lobato (1882–1948) foram dadas muitas definições: apóstolo laico do progresso brasileiro, socialista democrático “à inglesa”, literato de ação, intelectual incômodo, intelectual perigoso, indesejável: todas, como se vê, modeladas mais sobre o homem que sobre o escritor. Aqui, de fato, é mais que nunca difícil separar o primeiro do segundo, justificar o segundo sem o primeiro. A inclusão mesma de Lobato entre os escritores pré-modernistas é motivada pelo caráter nacionalista e participante de uma obra literária instrumental e instrumentalizada como poucas e, sendo assim, não avaliável no plano da pura realização poética. Enquanto a colocação entre os narradores regionalistas se deve ao sucesso de *Urupês* (1918), o seu mais famoso livro. O seu protagonista, o Jeca Tatu, seria imediatamente assumido como símbolo do caboclo brasileiro (“o único personagem-símbolo criado por nosso regionalismo”, dirá Lúcia Miguel-Pereira): mas símbolo de uma condição humana de miséria e atraso, cuja descrição constitui por si mesma um juízo parcial.

Toda a vida de Lobato é uma batalha e um experimento. Os primeiros estudos de direito em São Paulo e a tentativa frustrada de autoburocratização na promotoria pública de Areias são prelúdio para o experimento agrícola, com a tentativa de instituir um modelo de agricultura científica na fazenda dos avós. E será como agricultor,

lesado em seus direitos de eleitor e de proprietário, que ele enviará em 1914 a primeira colaboração a *O Estado de São Paulo*, sob a forma de protesto contra os incendiários assoldados pela máfia local. Nas colunas de *O Estado*, ele cria, naquele mesmo 1914, em um artigo intitulado “Urupês” (tipo de fungo), também o personagem Jeca Tatu, o caipira ou sertanejo apático e ignorante, obtusa e ruralmente espertalhão, o brasileiro agachado de cócoras sobre os calcanhares, imagem desolada e provocadora de um Brasil fechado a qualquer futuro. Encorajado pelo sucesso do artigo e do personagem, Lobato recuperará o segundo e o título do primeiro publicando com *Urupês* (1918) a sua primeira coletânea de contos, quase sempre inspirados na vida dos caipiras, ou seja, dos jecas-tatus do Vale do Paraíba. O Jeca, assim como Lobato o toma da realidade agrícola em que se encontra imerso, e como o pinta com tons de caricatura expressionista, mais que em módulos de verismo realista, é a antítese do índio idealizado dos românticos: e é literariamente o protótipo de uma série de anti-heróis que terá sua culminação no Macunaíma modernista de Mário de Andrade.

Mas as intenções de Lobato não eram unicamente literárias. O sucesso do personagem Jeca — cujo nome será até mesmo lexicalizado no substantivo jequice (atos ou modos próprios ao jeca) e que um retor, Rui Barbosa, fará seu, tirando-o da literatura e o inserindo no jargão político — há de perturbá-lo e de induzi-lo à autocrítica. E quando o personagem já corria o mundo, no prefácio à 4ª edição de *Urupês*, ele reconhecerá que imputou ao pobre caipira (o Jeca da camisa remendada e do chapéu de palha) coisas das quais ele era, na verdade, vítima: preguiçoso porque miserável, não o contrário.

É claro que nesta linha a vida e a obra de Monteiro Lobato são um todo que não se pode cindir: mas é a primeira que interessa quase que mais do que a segunda. Encerrado o experimento agrícola, Lobato implanta em São Paulo uma editora, que, não obstante a fortuna adversa, permanece como o verdadeiro ponto de partida da moderna editoria brasileira. Combate no fronte sanitário e naquele da exploração, em clave autárquica e nacionalista, do ferro e do petróleo do país. Faz-se inventor de uma nova literatura infantil em língua

portuguesa, acredita na ciência, no progresso, na democracia, opõe-se à ditadura de Getúlio Vargas e emigra, em protesto, para a Argentina. Todavia, como a maioria dos “revolucionários” e daqueles que têm ideias claras sobre tudo, Lobato é terrivelmente conservador em literatura. O seu estilo, cujos modelos confessados são o Maupassant *conteur* e o Camilo Castelo Branco das grandes invenções narrativas, dos lances cênicos e do suspense, das paixões arrebatadoras e das risadas estrídulas, mas também do grande fraseado purista, não alcança jamais o outro grande modelo oculto, o Eça de Queirós irônico e calibrado pela alta prosa portuguesa. Didático e moralista como todos os escritores socialistas, ou melhor, os socialistas escritores, inimigo dos “ismos”, nos quais fareja o decadentismo burguês, romântico ao seu modo em um programático antirromantismo, na defesa da boa causa, quando em 1922 estoura em São Paulo a revolução modernista (que lhe deve tanto contudo, ainda que seja no plano da destruição), coloca-se entre os opositores: em nome do bom senso e do bom gosto burgueses.

O que permanece de sua obra? Antes de mais nada, a narrativa para crianças, um bloco único (dezessete volumes) na literatura mundial do gênero, na qual o gosto simultaneamente didático e imaginoso, ferventemente e folcloricamente nacionalista de Lobato se confrontava com a necessidade de “vestir com roupas nacionais as velhas histórias de Esopo e La Fontaine”, de substituir bruxas e gnomos das florestas centro-europeias por onças e jabutis, e ao mesmo tempo de educar sem obrigar e sem falsear, de ensinar sem aborrecer. *Reinações de Narizinho* (1921, com uma tiragem inicial de 50.500 cópias, e depois, em sua versão definitiva, 1936), *O Saci* (1921), *Viagem ao céu* (1923), *Caçadas de Pedrinho* (1922–1937), são obras-primas que formaram cinquenta anos de infância brasileira. Entre as fontes da cultura dos intelectuais de nossos dias é necessário indicar, junto aos simbolistas franceses ou aos narradores russos ou norte-americanos, também o porquinho Rabicó e a sua esposa dividida, a boneca anticonformista Emília, consciência superego (até o advento dos quadrinhos) de todo menino brasileiro degustador das histórias que se contam no “Sítio do Picapau Amarelo”. Também encontramos o narrador de ficção-científica de um curioso *O presidente negro* ou *O choque das raças*,

prefiguração fantástico-política (Rio de Janeiro, 1926!) de um ano 2228, quando nos Estados Unidos, teatro de batalha entre brancos e negros, a resposta das urnas dará a presidência a um negro. E ali, entre outras coisas, Lobato propunha aos atônitos paulistas da *belle époque* algumas ponderadas reformas como a eugenia, o matrimônio com férias conjugais, o teatro onírico e a criação de Erópolis, cidade satélite do amor. Mas encontramos ainda o correspondente fiel, por uma vida inteira, do amigo e escritor Godofredo Rangel (1884–1951), cantor lírico, em uma prosa caligráfica e calibrada, do preguiçoso encanto da vida rústica (*Vida ociosa*, São Paulo, 1920): destinado, aliás, a passar à crônica literária talvez mais por esse sodalício epistolográfico com Lobato (cujas cartas de 1904 a 1942 foram reunidas no volume *A barca de Gleyre*, 1944), do que por seus individuais, autênticos méritos de escritor.

E há também o Lobato colecionador de anedotas, que desempoeira profecias: como aquela de Dom Bosco, visão, para os paulistas do tempo, de um Brasil poço de petróleo. Eis o trecho original do santo incrustado na prosa de Lobato:

Eu enxergava nas vísceras das montanhas e nas profundas da planície. Tinha, sob os olhos, as riquezas incomparáveis dessas regiões, as quais, um dia, serão descobertas. Eu via numerosos minérios de metais preciosos, jazidas inesgotáveis de carvão de pedra, de depósitos de petróleo tão abundantes como jamais se acharam noutros lugares. Mas não era tudo. Entre os graus 15 e 20, existia um seio de terra bastante largo e longo, que partia de um ponto onde se formava um lago. E então uma voz me disse, repetidamente: “Quando vierem escavar os minerais ocultos no meio destes montes, surgirá aqui a Terra da Promissão, fluente de leite e mel. Será uma riqueza inconcebível”.

Dom Bosco, sonho da noite de 29 de agosto de 1883.

Concluía Lobato:

E nesse dia Dom Bosco será proclamado o padroeiro do petróleo no Brasil, já que foi o primeiro homem no mundo a vê-lo e a indicar-lhe a magnitude.

Coisa que de fato aconteceu com a proclamação de Dom Bosco, em 1959, como patrono da nova capital no planalto de Goiás, Brasília, que realiza, quase pontualmente, embora de maneira ainda não satisfatória, cada item da profecia.

Como narrador, todavia, Lobato permanece por *Urupês*, mas também por *Cidades mortas* (1919) e *Negrinha* (1920). São contos de província e do campo, degustados pelo autor em seus sabores mais sutis, que às vezes se tornam violentíssimos, como naquele “Bugio moqueado”, em que uma mulher adúltera é forçada pelo marido a comer todo dia um pedaço do amante negro, salgado e defumado. E são contos construídos frequentemente com a técnica do conto dentro do conto, a qual, consentindo a passagem da terceira à primeira pessoa, sugere aquela prosa “oral” que vimos constituir a característica unificante dessa narrativa “regionalista”.

9. Euclides da Cunha e a epopeia de Os sertões

Súbito, um relâmpago. Explodem *Os sertões*. A dose de ciência que Euclides ensartou no grande livro soube-nos ao paladar como revelação maravilhosa. [...]

O fenomenal triunfo d’*Os sertões* proveio sobretudo da dose de ciência embrechada no livro e do arrojo de suas antíteses. Novidade das grandes. Mergulhados que ainda vivíamos no impressionismo dos *Perfis de mulher* de Alencar, os relâmpagos euclidianos nos cegavam os olhos. E também não estávamos afeitos ao estilo nervoso, aqui e ali cortado de curtos-circuitos chispantes. Euclides foi o nosso primeiro desasnador.

Quem escreve é ainda Monteiro Lobato, em uma espécie de autobiografia geracional, na qual o fenômeno Euclides assume o papel de “desasnador” dos intelectuais brasileiros do início do século xx.

Toda a fama do “engenheiro” Euclides da Cunha está ligada ao sucesso de *Os sertões*. Mas a obra é tamanha a ponto de sustentar uma inteira mitologia.

Da biografia saltam alguns episódios, sinais de uma passionalidade que a obra literária confirma, sublimada. Aos vinte e dois anos, cadete da Escola Militar do Rio de Janeiro, deixa cair demonstrativamente a espada diante do ministro da Guerra, como que para revelar, no ocaso da monarquia, sua fé republicana. Retornará às fileiras somente após

proclamada a república, em 1889, após uma expulsão, um Conselho de Guerra do qual o salva o perdão especial do Imperador Dom Pedro II e um *intermezzo* no jornalismo de oposição. Será engenheiro militar, trabalhará nas ferrovias; nos tempos da ditadura florianista (1891–1894), tomará partido dos prisioneiros políticos e será exilado, como tantos outros, em Minas Gerais. Após deixar o exército, em 1897, encontramos-lo enviado de *O Estado de São Paulo* como correspondente de guerra nas operações militares de Canudos, no sertão da Bahia, onde um movimento messiânico camponês, reunido em torno do beato Antônio Conselheiro, fizera o governo central temer uma recrudescência dos espíritos monárquicos, por um lado, e separatistas, por outro. Somente numa quarta investida o exército conseguirá debelar, com um inútil e vergonhoso massacre total, os insurgentes. O desejo de compreender o que aconteceu em suas razões primeiras, ecológicas, antropológicas, econômicas, religiosas, sociais, faz com que do núcleo da correspondência jornalística se desenvolva, com a consequencialidade positivista do *post hoc propter hoc*, mas com a lógica inteligência do cientista, com a paixão de quem sente enquanto compreende, a obra-prima de *Os sertões*. O título naturalista pretende propositadamente deslocar o interesse do episódio contingente (Canudos, presente no subtítulo) para a sua causa primeira, ambiental; mas também obrigar a atenção do país na direção daquela que é a sua realidade profunda, para além de qualquer interpretação literária.

No entanto, nada mais deliciosamente literário que o relato de guerra de Euclides. O qual medita novamente sobre ele e o estrutura em três anos de operoso isolamento, enquanto por ordem da superintendência das Obras Públicas de São Paulo dirige *in loco* a reconstrução da grande ponte de São José do Rio Pardo: como que a construir uma dupla ponte, aquela real entre as margens do rio e aquela literária entre os dois Brasis, da costa e do sertão, entre a Rua do Ouvidor, coração do Rio, e a caatinga. Lançado em 1902, o volume desconcerta o país. Euclides é membro aclamado do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Brasileira de Letras, escreve nos jornais, viaja para a Amazônia por ordem do Ministério do Exterior e, enfim, participa em um disputado concurso de lógica, no qual derrota por

pontos o filósofo espiritualista Farias Brito. Mas em 15 de agosto de 1909 é assassinado, aos quarenta e três anos, pelo amante da mulher, em legítima defesa. Além de *Os sertões*, deixa publicados o *Relatório sobre o Alto Purus* (1906), fruto da viagem à Amazônia; *Peru versus Bolívia*, sobre uma questão de fronteira; uma coleção de ensaios, *Contrastes e confrontos*; um livro em esboço, *À margem da história*; ensaios, conferências, prefácios.

Incluir Euclides da Cunha entre os narradores regionalistas e sertanejos não teria sentido se *Os sertões*, além de ser um documento histórico, uma epopeia negativa, uma denúncia, um panfleto gigantesco e impiedoso, “uma obra de ciência escrita como uma obra de arte”, não se tivesse instituído no tempo, não obstante a sua precisa intencionalidade política e social, como modelo estilístico de toda ulterior literatura “regionalista”. Embora lançado como “documento”, o livro era estruturado como uma fechada e orgânica obra de arte, escrita em um estilo fulgurante, no qual o espectro lexical responde antes de mais nada a uma exigência de precisão terminológica, de diferenciação científica; e o gosto pelas antíteses, pelas “agudezas”, nasce também ele de uma técnica de descrição que poderíamos chamar “contrastiva” e que consiste em definir por oposições. Mas aquilo que mais do que qualquer outra coisa dá o sentido da construção literária em *Os sertões* (uma obra, afirma o poeta americano Robert Lowell, cujo contraponto de tragicidade metafísica, que envolve simultaneamente o indivíduo e o grupo, pode ser encontrado no Novo Mundo somente no *Moby Dick* de Melville) é o jogo do tempo.

Na abertura, uma lenta e espetacular panorâmica sobre a paisagem (I. *A Terra*), na qual um crítico como Jorge de Sena, ligado a Euclides por sutis afinidades (assim como ele, engenheiro e literato, “científico” e passional), advertiu a extrema modernidade de perspectiva, do alto. Depois, o quadro etnológico (II. *O homem*) com as considerações sobre o mestiço, sobre a origem do banditismo, por um lado, e da propensão mística, por outro. E, enfim, com um *zoom* sobre o lugar dos acontecimentos, Canudos com a sua pequena e miserável comunidade rebelde, Antônio Conselheiro, dominador enquanto

capaz de congregar em sua neurose mística “todos os erros e superstições que formam o coeficiente doentio da nossa nacionalidade” brasileira. Enquanto da descrição da paisagem geológica se passa à narração dos acontecimentos (III. *A luta*), há um encurtamento dos tempos, uma aceleração nos modos do relato. As sequências se sucedem, cada vez mais rápidas: o Conselheiro, o pânico e a coragem dos insurgentes, os episódios de furor místico, o último assalto, o massacre por decapitação dos prisioneiros, a absurdidade do heroísmo final, Canudos que não se rende, a morte do Conselheiro, cuja cabeça é exposta, qual *grand guignol*, às multidões. E Euclides é, ali, testemunha científica e fremente, testemunha do alto de sua individual montanha de uma tragédia na qual o *fatum*, a moira, chama-se “miséria geofísica”, “determinismo ambiental”, ignorância mútua daqueles que se massacram. A literatura brasileira se distingue também por isto, por poder propor, junto às epopeias arvoradas pelas outras nações, esta sua grandiosa epopeia negativa, fechada secamente, após o fechar das cortinas, por duas linhas de comentário: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades”.

Antes, no amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antônio Conselheiro.

Jazia num dos casebres anexos à latada, e foi encontrado graças à indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam desparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de tábuas, o corpo do “famigerado e bárbaro” agitador. Estava hediondo. Envolto do velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefato e esquelético, olhos fundos cheios de terra — mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida.

Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa — único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! — faziam-se mister os máximos resguardos para que se não desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma massa angulhenta de tecidos decompostos.

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava, afinal extinto, aquele terribilíssimo antagonista.

Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita — e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma espada jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores...

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura.

Os sertões, 1902.

10. A Amazônia como inferno verde: gigantismo paisagístico e gigantismo verbal: os herdeiros de Euclides

*Come dovunque in Amazzonia, qua
L'angico abbonda, e già scoprirsi vedi
Alcuni piedi di sapindo,
Il libarò dei Guaranì;
E, di rado, di qui o di là,
I cautsciò si adunano in boschetti,
Riposo all'ombra sospirata d'alberi
Di fusto dritto ed alto,
Di scorza come d'angue,
Cari ai Cambebba.
— Giuseppe Ungaretti, *Semantica*, 1952.*

A Amazônia, que Ungaretti retrata, numa brincadeira arcádica, com seringueiras que se juntam em pequenos bosques, é, na verdade, para a mitologia literária brasileira, a “selva” cantada pelo português Ferreira de Castro (1930), o inferno verde, paraíso de aventureiros e charlatães, onde o homem, triste, taciturno, fatalista, está sozinho, com a expressão tomada do Euclides de *À margem da história*, um “ser destinado ao terror e à humilhação diante da Natureza”. E é aqui, entre os escritores regionalistas que tratam do tema da “selva” e a sua “formidável panfagia” (Ronald de Carvalho), que a lição de Euclides dá seus frutos imediatos. O gigantismo verbal aprendido com *Os sertões* parece ser o único adaptado à descrição de um gigantismo paisagístico com o qual é inútil que se envolvam “escritores medíocres” (Péricles de

Morais). E é assim que o intérprete literário da Amazônia se lança na aventura estilística e, após os primeiros naturalistas (Inglês de Sousa, Veríssimo), propõe, por exemplo, o *Inferno verde* (1908) de Alberto Rangel (1871–1945): o único escritor que em sua prosa “farfalhante” de romancista, narrador, historiador e ensaísta, sabia levar adiante, não mais a serviço de um discurso técnico, mas “em si”, a grande lição estilística de Euclides: o qual, não por acaso, é o apresentador e avalista do volume.

O fato é que o inferno verde amazônico fascina mais o estrangeiro, o estranho (também brasileiro, mas de outras regiões), que o habitante local. E aqui é mais que nunca necessário distinguir a literatura que parte de uma região daquela que se faz “sobre” aquela região; a qual, porém, entra logo com os seus ingredientes estilísticos na cultura, na *langue* poética dos autodescritores locais. O processo responde, em uma dialética de diástole e sístole, ao processo de estilização do tema Brasil, desde o início do século XVI, percorrendo todo o arco da posterior literatura “brasileira”. Entre os descritores “de fora” da selva amazônica há, antes de Ferreira de Castro, a voz lírica e onírica do William Henry Hudson de *Green Mansions* (1904) e aquela colombiana do José Eustasio Rivelar de *Vorágine* (1925), com a sua intencionalidade de denúncia em cada direção. E há as vozes brasileiras. Há o maranhense Humberto de Campos (1886–1934), o qual, partindo da experiência direta de “gerente de seringal”, insere a Amazônia trágica dos seringueiros e dos retirantes (*O monstro e outros contos*) na ampla tela de uma obra de narrador, cronista, crítico, construída quase toda sobre o fio da memória e da emoção pessoal. E há Gastão Cruls (1888–1959), carioca, em cuja obra de romancista urbano, de narrador fantástico e bizarro, de estudioso dos problemas psicológicos e de dissociação de personalidade (*Elsa e Helena*, 1927; *Vertigem*, 1934), o tema amazônico se repropõe, em tríplice temático, em etapas recorrentes: primeiramente como fantasia botânico-científica-aventuresca (*Amazônia misteriosa*, 1925: Gastão Cruls era filho do naturalista belga Louis Cruls, a quem se deve as primeiras sondagens para fixação do “lugar” onde se construiria Brasília); posteriormente, como narrativa de viagem, em forma de diário (*A Amazônia que eu vi*, 1930), depois que o autor, médico

curioso, acompanhou em 1928 a expedição de Rondon; e, enfim, em formas decididamente científicas, em *Hileia amazônica* (1944), em que entram em cena a flora e a fauna, a arqueologia e a etnografia da região: um exemplar itinerário desde o vago até o definido, do imaginado até o real, do macrocosmo literário ao microcosmo científico, de Rousseau a Buffon. São esses três modos diferentes de afrontar um tema fugidio, aventureiramente reconstruído no cosmorama de Júlio Verne (*A jangada*) e que já dentro da poética modernista tentará, através do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, o Mário de Andrade de *Macunaíma* e, através do folclore de belenense absorvido *in loco*, o Raul Bopp da *recherche* erótico-mágica de *Cobra Norato*.

Embora nascido no Nordeste, em relação à Amazônia onde passa (também ele em Belém) os anos decisivos da juventude, Peregrino Júnior (Natal, 1898–1983) deve ser considerado, contudo, um “local”. E por isto, talvez, saltando sobre a experiência de Euclides e de sua escola, ele se religa aos módulos do primeiro regionalismo realista, embora ombreando ideologicamente, ainda que não no plano experimental, a experiência modernista. Aquilo que interessa a Peregrino Júnior, médico e fixador de “documentos”, é a esquematização dos temas, das situações, dos dramas humanos (*Puçanga*, 1929; *Matupá*, 1933; *Histórias da Amazônia*, 1936; *A mata submersa*, 1960). Destes sai uma Amazônia cotidiana, urbana, cuja paisagem gigante é vista quase através da lente maliciosa e irônica da nova perspectiva pós-1922.

A obra de Peregrino Júnior pode, de resto, ser considerada a ponte de passagem ao romance “radical” dos anos 30. Ali, no setor da temática amazônica, as experiências localistas de Carlos Vasconcelos (1881–1923: *Deserdados*, 1921) e de Alfredo Ladislau (1888–1934: *Terra imatura*, 1923) — que, reagindo ao determinismo pessimista de Euclides, prolongam-lhe, todavia, a ênfase verbal — atraíram ao romance também o ensaísta e folclorista Raimundo de Moraes (1875–1941: *Os igaraúnas*, 1938; *Os ressuscitados*, 1938; *Mirante do Baixo Amazonas*, 1939). Na nova linha crítico-ideológica inscreveremos os nomes de Lauro Palhano (*O Gororoba*, 1931; *Marupiara*, 1935),

Aurélio Pinheiro (*Gleba tumultuária*, 1937), Abguar Bastos (*Amazônia que ninguém sabe*, 1932, depois tornado *Terra de Icamiba*; *Safra*, 1939), Osvaldo Orico (*Seiva*, 1937), Nélcio Reis (*O rio corre para o mar*, 1941). Até Dalcídio Jurandir (1909–1979), nativo de Marajó. A realidade continental e fluvial, marítima e terrena, urbana e rural da ilha com as palafitas e os campos alagados de Cachoeira, bestas e homens, religiões e superstições, problemas sociais e língua “rústica”, revive em um ambicioso afresco concebido em nove volumes, de clara configuração socialista (*Chove nos campos de Cachoeira*, 1941; *Marajó*, 1947; *Três casas e um rio*, 1958; *Belém do Grão Pará*, 1960; *Passagem dos inocentes*, 1963; *Primeira manhã*, 1967; *Ponte do Galo*, 1971; *Os habitantes*, 1975; *Chão dos lobos*, 1976; *Ribanceira*, 1978): uma Amazônia “diferente”, menos barroca e infernal, mas onde a pena cotidiana, mais que da natureza inimiga, pode nascer do homem, “outro” e também ele inimigo.

11. A segunda geração regionalista

Existe, de fato, toda uma segunda e, em certos casos, terceira geração de escritores regionalistas, os quais, como alguns dos últimos “amazônicos” citados, perseguem cada um o seu próprio filão temático local, descuidados e frequentemente desdenhosos da lição modernista, da qual rejeitam sobretudo a postura irônica em relação a uma matéria que eles sentem, na verdade, extremamente séria e envolvente. Porque é a matéria ou, ainda mais, a intenção narrativa a juntar num único feixe cearenses e paulistas, Norte e Sul, com saltos cronológicos às vezes de décadas, mas sempre em uma mesma e ininterrupta linha de “amor à terra”. Pode-se começar pelo Ceará, onde Gustavo Barroso (1888–1959) passa do ataque visceral ao próprio país a um nacionalismo fechado que aliena de si as novas gerações de leitores (*Terra de sol*, 1912, ensaio nordestino; *Praias e várzeas*, 1915; *Mula sem cabeça*, 1922; *Alma sertaneja*, 1923, contos; *Tição do inferno*, 1926; *A senhora de Pangim*, 1940; *Mississipi*, 1961, romances); tocar o Maranhão de Viriato Correia (1884–1967: *Contos do sertão*, 1911;

Novelas doidas, 1921; *Histórias ásperas*, 1928), o qual encontrará, todavia, a própria e autêntica vocação no teatro ou, talvez, nas histórias para crianças (*Cazuza*, 1931); e chegar ao Pernambuco de Mário Sette (1886–1950) e de Lucilo Varejão (1892–1965). Ambos empenhados em narrações das quais são protagonistas, um de cada vez, os vários ângulos de Pernambuco, Olinda, Recife, as pequenas vilas, as estradas do campo e da cidade, estes dois autores se diferenciam pelo modo como constroem as suas histórias: o primeiro temperando-as de pitoresco e de sentimento, o segundo nutrindo-as de psicologia. Mário Sette nos dará o afresco histórico e a crônica contemporânea (*Senhora de engenho*, 1921; *O palanquim dourado*, 1922; *A filha de Dona Sinhá*, 1926; *Seu Candinho da Farmácia*, 1933; *Os Azevedos do Poço*, 1938) e na linha de um Alencar provincial admirador de Martins Pena, enquanto Varejão menos “agradável” e mais contido em obras como *O destino de Escolástica*, 1920, e *De que morreu João Feital*, 1922. O contraponto vem da Bahia, com os contos (*Tigipió*, 1924; *A mãe d’água*, 1928) e o romance (*Garimpos*, 1931) do cearense Herman Lima (1897–1981), calibrado e lírico em seu regionalismo “culto” de ensaísta e de historiador dos costumes, que na Bahia conhece também as elaborações sertanejas do sergipano Ranulfo Prata (1896–1942: *O triunfo*, 1918; *A longa estrada*, 1925, contos; até chegar a *Navios iluminados*, 1936, romance proletário do porto de Santos).

No centro, no estado de Minas, encontramos a inspiração localista e o comunitarismo utópico temperado de folclore nos romances e contos de Avelino Foscolo (1864–1944), ainda ligados à herança naturalista. Após a estreia com *O mestiço* (1898), Adelino publicará *A capital* (1899), em que reconhecemos, projetados sessenta anos no passado e a propósito da nova capital Belo Horizonte, que substitui modernisticamente a barroca Ouro Preto, a Vila Rica de Gonzaga, os problemas de adaptação humana e ambiental que afligirão a moderna, futurística Brasília. Em 1902 virá *O caboclo* e, depois, em 1920, *O jubileu*, desmistificação naturalista da peregrinação ao Santuário do Bom Jesus de Congonhas do Campo (invenção barroca do Aleijadinho e cenário romântico do *Seminarista* de Bernardo Guimarães), que quatro anos mais tarde tentará até mesmo a inspiração do

“neobrasileiro” Blaise Cendrars. Ainda em Minas, Aldo Delfino (1872–1949), filho do poeta Luís e carioca de nascimento, transplantado para o território das minas e das fazendas do café-com-leite, constrói com traços já de verdadeiro romance social um inteiro ciclo narrativo (*Diamantina*, 1913; *Cobra Curado*, 1912; *Tia Manuela*, 1915; *Terras sem dono*, 1928); enquanto Aristides Rabelo (1886–1941) tempera com um sutil proustianismo provincial a sua história (*O hóspede*, 1920) de uma rapariga em flor de Diamantina, “cidade de doze mil sonhadores” na definição de Alceu Amoroso Lima, que acrescentava:

Ali, todos aqueles com os quais entrei em contato, embora vivendo a mais usual, pacata, simples entre as existências, falavam somente de fortunas imprevistas, de acontecimentos extraordinários, de Golcondas ignoradas e próximas a serem descobertas. Diamantina me pareceu a mais feliz das cidades, a única na qual um idealismo próximo e acessível parece animar a fantasia de todos os habitantes, sem que por isto se alterem em sua tranquila vida cotidiana, confiantes na fortuna, rápida e prevista. Têm a paz no presente e a segurança no futuro. Deveras “doze mil sonhadores”.

Literatura mineira, 1920.

E é de tais sutis, pudicas atmosferas provinciais que se nutre, além do que de sertão, pampa e Amazônia, lutas com a natureza e corpo a corpo humanos, o romance regional brasileiro. Ainda em Minas encontramos o cotidiano bucólico, próximo ao gosto de Godofredo Rangel, mas sem a sua ironia, de João Lúcio (J. L. Brandão, 1875–1948: *Bom viver*, 1917; *A flor de uma raça*, 1930). No Rio Grande do Sul, duas modalidades regionalistas: uma, na esteira de Alcides Maia, de Roque Callage (1888–1921: *Terra gaúcha*, 1914; *Quero-quero*, 1927); e outra “à maneira de Simões Lopes Neto”, de Darci Azambuja (1901–1970), o qual dedica justamente os seus deliciosos contos de *No galpão* (1925) à memória do mestre das *Lendas do Sul*.

Enfim, a São Paulo de Monteiro Lobato está também presente com os nomes de Veiga Miranda (João Pedro da Veiga Miranda, 1881–1936: *Pássaros que fogem*, 1908; *Redenção*, 1914; *Maria Cecília e outras histórias*, 1930), a quem se deve um dos últimos retratos da sociedade do interior paulista; e de Afonso Schmidt (1890–1964: *Brutalidade*, 1922; *Curiango*, 1935; *A locomotiva*, 1960), que propõe os seus temas citadinos. E é sobre essa visão de fazendas de café em decadência, como já impossíveis jardins de cerejeiras tropicais e de cidades

tomadas por espasmos de maximalismo social-romântico, que convém concluir o presente capítulo. É todo um mundo que morre, enquanto na capital ainda sorri a *belle époque* e a crise de 1929 ainda está por vir.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO

Além da bibliografia citada para os capítulos IX e X, ver: GILBERTO FREYRE, *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro, 1939, 3 vols. (3ª ed., Rio de Janeiro 1961); Id., *Ordem e progresso. Processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre: aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para o trabalho livre; e da monarquia para a república*. Rio de Janeiro, 1959 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1962); *À margem da história da república. Ideais. crenças e afirmações. Inquéritos por escritores da geração nascida com a república* (vários autores). Rio de Janeiro, 1924; JOSÉ MARIA BELO, *História da república*. Rio de Janeiro, 1940 (4ª ed., São Paulo 1959); CAIO PRADO JR., *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo, 1966, 5ª ed.; PAULA BEIGUELMAN, *Formação política do Brasil*, vol. I: *Teoria e ação no pensamento abolicionista*. Rio de Janeiro, 1967.

PENSAMENTO FILOSÓFICO

JOÃO CAMILO DE OLIVEIRA TORRES, *O positivismo no Brasil*. Petrópolis, 1957, 2ª ed.; J. CRUZ COSTA, *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo, 1960; LUÍS WASHINGTON VITA, “Panorama da filosofia no Brasil”, in *Monólogos e diálogos*. São Paulo, 1964, pp. 130–160 (anteriormente como apêndice à trad. brasileira de MICHELE FEDERICO SCIACCA, *História da filosofia*. São Paulo, 1962); IVAN LINS, *História do positivismo no Brasil*. São Paulo, 1964; MARIO ALDO TOSCANO, *Liturgie del moderno Positivisti a Rio de Janeiro*. Lucca, 1992.

AMBIENTE LITERÁRIO

ELÍSIO DE CARVALHO, *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907; JOÃO DO RIO, *O momento literário*. Rio de Janeiro, 1908 (clássico inquérito literário, entre os escritores da época); BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro, 1960, 2ª ed.

CONVENÇÕES LITERÁRIAS. CONCEITO DE PRÉ-MODERNISMO

TRISTÃO DE ATAÍDE, *Contribuição à história do modernismo. O pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1939.

PRÉ-MODERNISMO COMO PERÍODO LITERÁRIO

BOSI, *Pré-modernismo*; ALCEU AMOROSO LIMA, *Estudos literários*, Afrânio Coutinho (ed.), vol. I. Rio de Janeiro, 1961 (reunindo estudos e resenhas publicados entre 1919 e 1925).

Para os prosadores “realistas” (aqui incluídos por sua temática regionalista), cf. a bibliografia do cap. VII, especialmente PACHECO, *Realismo*.

A PROSA DO PARNASO AO SIMBOLISMO. ESTUDOS GERAIS

AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1947); BEZERRA DE FREITAS, *Forma e expressão no romance brasileiro (Do período colonial à época pós-modernista)*. Rio de Janeiro, 1947; MONTENEGRO, *Romance*; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; Aurélio Buarque de Holanda (ed.), *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro, 1952; COUTINHO, vol. III, “Realismo”, “Naturalismo” e “Parnasianismo” (vários autores).

ROMANCES E CONTOS REGIONALISTAS EM PARTICULAR

TRISTÃO DE ATAÍDE, “A tradição sertanista”, in *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro, 1922 (agora in ALCEU AMOROSO LIMA, *Estudos literários*, op. cit., pp. 370–612); AUGUSTO MEYER, *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; VIANA MOOG, *Uma interpretação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 177–224; RENATO DE MENDONÇA, “Regionalismo e universalismo na literatura brasileira”, in *Ramo de oliveira*. Porto, 1951, pp. 99–130; AUSTREGÉSILO DE ATAÍDE, “Aspectos do romance regionalista”, in “Curso de romance” (vários autores), in RABL, 1952; vários autores, “O regionalismo na ficção”, in COUTINHO, vol. III, pp. 219–289; BOSI, *Pré-modernismo*, pp. 55–72; verbetes “Amazonas”, “Nordeste do Brasil”, “Bahia”, “Minas Gerais”, “Gaúcho”, “Fazenda”, “Sertão”, “Folclore” e “Província”, in J. do Prado Coelho (ed.), *Dicionário de literatura*. Porto 1969, 2 vols. (2ª ed., 1971); e “Regionalismo”, “Amazônia”, “Bahia”, “Minas Gerais”, “Nordeste” e “Rio Grande do Sul”, in J. P. Pais e M. Moisés (eds.), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1969, 2ª ed. corrigida.

NARRADORES REGIONALISTAS

OS PRECURSORES

MENDONÇA, LÚCIO DE: cf. ficha no cap. X.

GRUPO CENTRAL

ARINOS, AFONSO (Afonso Arinos de Melo Franco, o Velho: Paracatu, MG, 1º de maio de 1868 – Barcelona, Espanha, 19 de fevereiro de 1916).

Textos: *Pelo sertão* (contos). Rio de Janeiro, 1898 (6ª ed., Rio de Janeiro, 1967); *Os jagunços* (romance, sob o pseudônimo de Olívio de Barros). São Paulo, 1898, 2 vols.; *Notas do dia. Comemorando*. São Paulo, 1917; *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo, 1917; *O contratador de diamantes* (drama histórico em três atos e um quadro [final]). Rio de Janeiro, 1917; *O mestre de campo* (romance de costumes do século XVIII, inacabado). São Paulo, 1918; *Histórias e paisagens* (contos e ensaios). Rio de Janeiro, 1921; *Ouro! ouro!*, apenas in Afonso Arinos de Melo Franco, o Moço (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1969. Ed. antológica: Herman Lima (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 104. Rio de Janeiro, 1971.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Afonso Arinos”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série I; AUGUSTO DE LIMA, “Afonso Arinos”, in *Revista do Brasil*. São Paulo, janeiro–abril de 1916, pp. 233–239; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro, 1922; OLAVO BILAC, “Afonso Arinos”, in *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro, 1924, pp. 28–32; MÁRIO MATOS, *O último bandeirante*. Belo Horizonte, 1935; EDUARDO FRIEIRO, “O último bandeirante”, in *Letras mineiras*. Belo Horizonte, 1937; AIRES DE MATA MACHADO FILHO, “A margem de *Buriti perdido*”, in *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro, 1956, pp. 199–210; BRITO BROCA, “Um romance de Afonso Arinos sobre Canudos”, in *RdL*, 15 de setembro de 1959; HEITOR MARTINS, “Os jagunços”, in *SLESP*, 27 de julho de 1968; WILSON MARTINS, “O exilado interior”, *ibid.*, 6 de junho de 1970; AeL, 14 de junho de 1942, nº 19; SLMG, 3 números especiais de abril a maio de 1968; OLIVEIRA MELO, *Volta ao sertão*, 1975.

SILVEIRA, VALDOMIRO (Senhor Bom Jesus da Cachoeira, SP, 11 de novembro de 1873 – Santos, SP, 3 de junho de 1941).

Textos: *Os caboclos*. São Paulo, 1920; *Nas serras e nas furnas*. São Paulo, 1931; *Mixungos*. São Paulo, 1917; *Lereias. Histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo, 1945.

Estudos: ALCEU AMOROSO LIMA, “Sertão”, in *Estudos literários*. Rio de Janeiro, 1966, vol. I, pp. 385–390; HUMBERTO DE CAMPOS, “Valdomiro Silveira”, in *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1923 (4ª ed., 1934); DIRCE CORTES RIEDEL, introdução crítica à 3ª ed. de *Os caboclos*. Rio de Janeiro, 1962; WILSON MARTINS, “Encruzilhadas”, in *SLESP*, 1º de dezembro de 1962; ROSSINI TAVARES DE LIMA, “Registros folclóricos em Valdomiro Silveira”, in *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo, 1962; *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro, 1977; CARMEN LYDIA DE SOUZA DIAS, *Paixão de raiz*. Rio de Janeiro, 1984.

RAMOS, HUGO DE CARVALHO (Goiás, GO, 21 de maio de 1895 – Rio de Janeiro, 21 de março de 1921, suicida).

Textos: *A bruxa dos marinhos*, 1914 (contos), posteriormente incluído no volume *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro, 1917 (2ª ed. ampliada, São Paulo, 1922; 3ª ed. ampliada, São Paulo, 1938;

4ª ed. ampliada nas obras completas, ed. por M. Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro, 1964); *Obras completas* (I. *Tropas e boiadas*; II. *Plangências*, poesias, prosas e correspondência). São Paulo, 1950. Ed. antológica: Afonso Félix de Sousa (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 33. Rio de Janeiro, 1959, 2 vols.

Estudos: ANTÔNIO TORRES, “Tropas e boiadas”, in *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1917; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, “Carvalho Ramos”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1917; JACKSON DE FIGUEIREDO, “Hugo de Carvalho Ramos”, in *Brasileia*, Rio de Janeiro, 1918; VÍTOR DE CARVALHO RAMOS, “Dados biográficos do autor”, na ed. citada de São Paulo, 1922; SÍLVIO JÚLIO, “Recordações de Hugo de Carvalho Ramos”, na ed. citada de São Paulo, 1938; DOMINGOS FÉLIX, “Descoberta de Hugo Carvalho Ramos”, in *Oeste*, Goiânia, junho de 1943; ANDRADE MURICY, “Carvalho Ramos”, in *Obras completas*, op. cit., vol. V, I; DARCY DAMASCENO, “A iniciação literária de Hugo Carvalho Ramos”, in *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 de setembro de 1957; BRITO BROCA, “O mal romântico”, in *Machado de Assis e a política*. Rio de Janeiro, 1957; DARCY DAMASCENO, “Hugo Carvalho Ramos: a gênese de *Tropas e Boiadas*”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho–julho de 1964.

NORDESTE E BAHIA

Além do que dissemos no cap. VII sobre Franklin Távora, precursor da literatura do sertão, e de Adolfo Caminha, ver:

Condições ecológicas: Artigos “Brasil–Nordeste”, “Brasil–Leste” e “Ceará”, in *Enciclopédia Barsa*. Rio de Janeiro–São Paulo, 1967, 4ª ed.; JOAQUIM ALVES, *História das secas*. Fortaleza, 1953.

Sobre o sertão: GUSTAVO BARROSO, “Vida e história da palavra ‘sertão’”, in *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1952; Id., *Terra do Sol* (natureza e costumes do Nordeste). Rio de Janeiro, 1912 (3ª ed., Rio de Janeiro 1956); Hernâni da Silva Bruno (ed.), *Histórias e paisagens do Brasil*, vol. II: *O sertão, o boi, a seca (Maranhão. Piauí. Ceará e Rio Grande do Norte)*, e vol. IV: *Coqueirais e chapadões (Sergipe e Bahia)*. São Paulo, 1959.

AUTORES INDIVIDUAIS

OLÍMPIO, DOMINGOS (Domingos Olímpio Braga Cavalcanti: Sobral, CE, 18 de maio de 1850 – Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1906).

Textos: *Luzia-Homem* (romance). Rio de Janeiro, 1903 (5ª ed., São Paulo, 1959); *Rochedos que choram* (drama); *Túnica de Nessus* (drama); *O Almirante*, romance publicado em sua revista *Os anais*, Rio de Janeiro, entre 8 de outubro de 1904 e 30 de agosto de 1906, nº 1–96; *O Uirapuru*, romance dos costumes paraenses, incompleto. Onze capítulos foram publicados em sua revista, entre 6 de setembro de 1906 e outubro de 1906, nº 97–102. Ed. antológica: Herman Lima (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 61. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: OLAVO BILAC, “Domingos Olímpio”, in *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1906; GUSTAVO BARROSO, prefácio à 2ª ed. de *Luzia-Homem*. Rio de Janeiro, 1929; ANTÔNIO SALES, “Domingos Olímpio”, in *Retratos e lembranças*. Fortaleza, 1938; [BRITO BROCA], “O autor de *Luzia-Homem*, romance telúrico”, in *Correio da Manhã*, 17 de setembro de 1950 (suplemento literário); Id., “O cinquentenário de *Luzia-Homem*”, in *Correio da Manhã*, 19 de dezembro de 1953 (suplemento literário); DOLOR BARREIRA, *História da literatura cearense*, 1951, t. II; ABELARDO MONTENEGRO, “Domingos Olímpio”, in *O romance cearense*. Fortaleza, 1953; NAIÉF SÁFADY, “Domingos Olímpio e *Luzia-Homem*”, in SLESP, 1º de dezembro de 1962.

TEÓFILO, RODOLFO (Rodolfo Marcos Teófilo: Salvador, BA, 6 de maio de 1853 – Fortaleza, CE, 2 de julho de 1932).

Textos: *A fome*. Fortaleza, s.d. [1890] (romance); *Os brilhantes*. Fortaleza, 1895; *O Paroara*. Fortaleza, 1899; *O Cunduru*. Fortaleza, 1910; *O reino de Kiato*. São Paulo, 1922; outras obras historiográficas e de divulgação científica.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série I; NESTOR VÍTOR, “Rodolfo Teófilo”, in *Três romancistas do Norte*. Rio de Janeiro, 1915; METON DE ALENCAR, *O senhor Rodolfo Teófilo e a sua obra*. Fortaleza, 1923.

PAIVA, MANUEL DE OLIVEIRA (Fortaleza, CE, 12 de julho de 1861 – Sertão do Ceará, CE, 29 de setembro de 1892).

Textos: *Dona Guidinha do Poço*, romance, escrito em torno de 1890 (ed. póstuma por Lúcia Miguel-Pereira. São Paulo, 1952); *A afilhada*, publicado em capítulos em *Libertador*, Fortaleza, entre 6 de fevereiro e 29 de abril de 1889 e publicado em um volume: Lúcia Miguel-Pereira (ed.). São Paulo, 1961; contos e poesias dispersas nos jornais do Rio de Janeiro e Fortaleza, *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1993.

Estudos: [ANTÔNIO SALES], apresentação de *Dona Guidinha* na *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1899; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; Id., introdução à *Dona Guidinha do Poço e A afilhada*, op. cit.; PACHECO, *Realismo*; ALEXANDRE EULÁLIO, “Manuel Oliveira Paiva, amigo postumamente”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, agosto de 1963; BRAGA MONTENEGRO, “Oliveira Paiva”, in *Luso-Brazilian Review*, 1965, t. II, nº 2, pp. 3–28 (com bibliografia); PAULO BEIGUELMAN, *Viagem sentimental a Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, 1966; ROLANDO MOREL PINTO, *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, 1967.

ROCHA, LINDOLFO (Lindolfo Jacinto Rocha: Grão Mogol, MG, 3 de abril de 1862 – Salvador, BA, 31 de dezembro de 1911).

Textos: *Tragédia na selva*. Bahia, 1886 (poemeto abolicionista); *Bromélias*. Bahia, 1887 (poesias); *Iacina. Dispersão dos Maracaíaras*. Bahia, 1907 (romance); *Maria Dusá (Garimpeiros)*. Porto, 1910 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1948); *O pequeno lavrador*. Bahia, 1911, 2 vols. (didática).

Estudos: GILBERTO FREYRE, “Um romance esquecido”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1941; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; NILO BRUZZI, *O homem da “Maria Dusá”*. Rio de Janeiro, 1943; *Lindolfo Rocha* (vários autores). Rio de Janeiro, 1933; BOSI, *Pré-modernismo*; AFRÂNIO COUTINHO, introdução à ed. de *Maria Dusá* de 1969.

MARQUES, XAVIER (Francisco Xavier Ferreira Marques: Itaparica, BA, 3 de dezembro de 1861 – Salvador, BA, 30 de março de 1942).

Textos: Poesia: *Temas e variações*. Bahia, 1884; *Insulares*. Bahia, 1896. Romance: *Uma família baiana*. Bahia, 1888; *Boto & Cia*. Bahia, 1897 (republicado com o título *O feiticeiro*. Rio de Janeiro, 1922); *Praieiros*, I. *Jana e Joel*. Bahia, 1889; *Pindorama*. Lisboa, 1900; *Sargento Pedro*. Bahia, 1902 (2ª ed., Bahia 1910); *Holocausto*. Rio de Janeiro, 1900; *A boa madrasta*. Rio de Janeiro, 1919; *Voltas da estrada*. Rio de Janeiro, 1930. Histórias e novelas: *Simples histórias*. Bahia, 1886; *Praieiros*, II. *Maria Rosa e o arpoador*. Bahia, 1902; *A cidade encantada*. Bahia, 1919; *Terras mortas*. Rio de Janeiro, 1936. Ensaios: *A vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro, 1911; *A arte de escrever*. Rio de Janeiro, 1913; *Ensaio histórico sobre a independência*. Rio de Janeiro, 1924; *Cultura da língua nacional*. Rio de Janeiro, 1933; *Letras acadêmicas*. Rio de Janeiro, 1933; *Ensaíos*. Rio de Janeiro, 1944, 2 vols.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1903, série III; JACKSON DE FIGUEIREDO, *Xavier Marques*. Bahia, 1913 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1916); NESTOR VÍTOR, in *Três romancistas do Norte*, op. cit., 1915; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; EUGÊNIO GOMES, “Sobre a bibliografia de Xavier Marques”, in *A Estante*, Rio de Janeiro, julho de 1952; XAVIER MARQUES, in *O romance brasileiro* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952; Id., “O cinquentenário de *Jana e Joel*”, in *Prata da casa*. Rio de Janeiro, 1953; Id., *Xavier Marques e o folclore*. Rio de Janeiro; FÁBIO LUCAS, “Aspectos de Xavier Marques”, in SLESP, 28 de abril de 1962; ADALMIR DA CUNHA MIRANDA, “Xavier Marques”, in *À margem das páginas*. Salvador, 1952; Id., “Xavier Marques. Anotações”, in SLESP, 28 de dezembro de 1957; Id., “Notícia de *O feiticeiro*”, ibid., 7 de fevereiro de 1959; Id., “Xavier Marques”, ibid., 11 e 18 de novembro de 1961 (com bibliografia); DAVID SALLES, *Bibliografia de e sobre Xavier Marques*. Salvador, 1969; ISA MARIA D. SIMÕES, *Três figuras literárias da Bahia*. Salvador, 1971; DAVID SALES, *Primeiras manifestações da ficção na Bahia*. Salvador, 1973; Id., *O ficcionista Xavier Marques*. Rio de Janeiro, 1977; A. LOUREIRO, *Baianos ilustres*. Salvador, 1979.

PEIXOTO, AFRÂNIO (Lençóis, BA, 17 de dezembro de 1876 – Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1947).

Textos: A bibliografia de Afrânio Peixoto é vastíssima. Excluimos aqui as publicações científicas de medicina e direito, as introduções às edições críticas por ele organizadas, as conferências, etc., todas recolhidas nas *Obras completas* (ver ao fim desta bibliografia). Recordamos: *Rosa mística*. Leipzig, 1900; *A esfinge*. Buenos Aires, 1911; *Maria Bonita*. Rio de Janeiro, 1914; *Minha terra e minha gente*. Rio de Janeiro, 1916; *Trovas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1919; *Parábolas*. Rio de Janeiro, 1920; *Mistério*. São Paulo, 1920 (em colaboração com Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia); *Bruta do mato*. Rio de Janeiro, 1920; *Bugrinha*. Rio de Janeiro, 1922; *As razões do coração*. Rio de Janeiro, 1925; *Uma mulher como as outras*. São Paulo, 1928; *Sinhazinha*. Rio de Janeiro, 1929; *Obras literárias completas*. Rio de Janeiro: Ed. Jackson, 1944, 25 vols.; Afrânio Coutinho (ed.), *Romances completos*. Rio de Janeiro, 1962; ed. antológica dos romances: Luís Viana Filho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 61. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Maria Bonita”, in *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1936; JOÃO RIBEIRO, “Afrânio Peixoto”, in *Revista do Brasil*, setembro–dezembro de 1916; RENATO ALMEIDA, “Afrânio Peixoto, romancista”, in *Revista do Brasil*, fevereiro de 1921; ALCEU AMOROSO LIMA,

“Afrânio Peixoto, romancista”, in *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948; AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT, in *Correio da Manhã*, julho de 1950; LEONÍDIO RIBEIRO, *Afrânio Peixoto*. Rio de Janeiro, 1950; AIRES DA MATA MACHADO FILHO, “Sobre o estilo de Afrânio Peixoto”, in *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro, 1956; WILSON MARTINS, “Um mundano”, in *SLESP*, 4 de maio de 1963; HOMERO SENA, *República das letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed., pp. 65–90; GERALDO DE MENEZES, *Notícias de Afrânio Peixoto*. Rio de Janeiro, 1970; ALUÍSIO NOVIS, *Presença da Bahia em Afrânio Peixoto*. Salvador, 1977.

O “CONTINENTE DO RIO GRANDE DO SUL” E O TEMA DO GAÚCHO. GENERALIDADES

GUILHERMINO CÉSAR, *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1955; Artigo “Brasil-Sul”, in *Enciclopédia Barsa*. Rio de Janeiro–São Paulo, 1967, 4ª ed.; JOSÉ HONÓRIO RODRIGUES, *O continente do Rio Grande*. Rio de Janeiro, 1959; *Rio Grande do Sul. Terra e povo* (vários autores). Porto Alegre, 1964.

Sobre o “gaúcho”: MÚCIO TEIXEIRA, *Os gaúchos*. Porto Alegre, 1920–1921, 3 vols.; ROQUE CALLAGE, *No fogão do gaúcho*. Porto Alegre, 1929; AUGUSTO MEYER, *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; SÍLVIO JÚLIO, *Estudos gauchescos de literatura e folclore*. Petrópolis, 1953. Na série *Histórias e paisagens do Brasil*, op. cit., ver o vol. VIII, *O pampa e os cavaleiros (Rio Grande do Sul)*. São Paulo, 1959.

AUTORES INDIVIDUAIS

PORTO-ALEGRE, APOLINÁRIO (Apolinário José Gomes Porto-Alegre: Rio Grande, RS, 29 de agosto de 1844 – Porto Alegre, RS, 23 de março de 1904).

Texto: Poesia: *Bromélias*. Porto Alegre, 1874 (sob o pseudônimo de Iriema); *Túmulos*. Porto Alegre, 1881; *Flores da morte*. Porto Alegre, 1904. Narrativa: “O vaqueano”, in *Revista mensal da Sociedade Partenon Literário*, Porto Alegre, 1872 (depois publicado em livro, Porto Alegre, 1927); *O feitiço de uns beijos*. Porto Alegre, 1873; *Paisagens*. Porto Alegre, 1874 (contos); *O crioulo do pastoreio*. Porto Alegre, 1875. Teatro: *Benedito*. Porto Alegre, 1872; “Sensitiva”, in *Revista mensal da Sociedade Partenon Literário*, Porto Alegre, 1873; *Os filhos da desgraça*. Porto Alegre, 1874; *Epidemia política*. Porto Alegre, 1874; *Ladrões de honra*. Porto Alegre, 1873, etc. Folclore: *Populário rio-grandense*. Rio de Janeiro, 1897; *Cancioneiro da Revolução de 1835*. Porto Alegre, 1935.

Estudos: ALCIDES MAIA, “Apolinário Porto-Alegre”, in *Pelo futuro*. Porto Alegre, 1897; VALDEMAR DE VASCONCELOS, “Os irmãos Porto Alegre”, in conferências da *Federação das Academias de Letras do Brasil*. Rio de Janeiro, 1939; ÁLVARO PORTO-ALEGRE, *Apolinário Porto-Alegre*. Porto Alegre, 1954.

MAIA, ALCIDES (Alcides Castilhos Maia: São Gabriel, RS, 15 de outubro de 1878 – Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1944).

Textos: *Pelo futuro*. Porto Alegre, 1897; *O Rio Grande independente*. Porto Alegre, 1898, com prefácio de Apolinário Porto-Alegre; *Através da imprensa 1898–1900*. Porto Alegre, 1900; *Ruínas vivas*. Porto Alegre, 1910 (romance); *Tapera. cenários gaúchos*. Rio de Janeiro, 1911 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1962), com uma carta de Coelho Neto; *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro, 1922 (contos); *Romantismo e naturalismo através da obra de Aluísio Azevedo*. Porto Alegre, 1926 (discurso inaugural para a Academia de Letras).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Alcides Maia”, in *Revista americana*, Rio de Janeiro, 1911, nº 3–6; Id., “Machado de Assis”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 1912; JOÃO RIBEIRO, “Tapera”, apêndice a *Crônicas e ensaios*. Porto Alegre, 1918; RUBENS DE BARCELOS, “Alcides Maia”, in *A Notícia*, Porto Alegre, 7 de junho de 1918 (posteriormente in *Estudos rio-grandenses*. Porto Alegre, 1955); AUGUSTO MEYER, “Alcides Maia”, in *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; Id., “Alcides Maia”, introdução à 2ª ed. de *Tapera*. Rio de Janeiro, 1962; FLORIANO MAIA D’ÁVILA, *O meio ambiente na obra de Alcides Maia*. Rio de Janeiro, 1958; MOISÉS VELINHO, “Alcides Maia”, in *Letras da província*. Porto Alegre, 1944 (2ª ed., Porto Alegre, 1960).

LOPES NETO, JOÃO SIMÕES (Pelotas, RS, 9 de março de 1863 – 14 de junho de 1916).

Textos: *Cancioneiro guasca*. Pelotas, 1910 (3ª ed., Porto Alegre, 1954); *Contos gauchescos*. Pelotas, 1912; *Lendas do Sul*. Pelotas, 1913; *Casos do Romualdo*. Porto Alegre, 1952 (2ª ed., Porto Alegre, 1973); *Terra gaúcha*. Porto Alegre, 1955. Ed. crítica conjunta de *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*, por Aurélio Buarque de Holanda. Porto Alegre, 1948, com reedições sucessivas, prefácio de Augusto Meyer e posfácio de Carlos Reverbel. Teatro: *O boato*, 1894 (revista); *Mixórdia*, 1894–1895 (revista); *Os bacharéis*, 1896 (opereta em 3 atos); *A viúva Pitorra*, 1898 (comédia); *A Fífina*, 1899 (comédia); *Amores e facadas e Jojó e Jajá e não Ioiô e Iaiá*, 1901 (comédia); *O maior credor*, 1914; *Sapato de bebê*, 1915 (baseado em François Coppée). Sem data: *Por causa das bichas*; *Coió Júnior*; *O bicho*; *Valsa branca*; *Nossos filhos*. Apresentado ao público sob o pseudônimo de Serafim Bemol, o teatro de Simões Lopes Neto é quase totalmente inédito. Anunciados e não-publicados: *Peona e Dom*. *Jango Jorge* (romances regionais); *Palavras viajantes* (conferências). Ed. antológica: Moisés Velinho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 5. Rio de Janeiro, 1957.

Estudos: SÍLVIO JÚLIO, “Os contos de Simões Lopes Neto”, in *Revista da Academia de Letras*, agosto de 1941; JOSÉ LINS DO REGO, “Simões Lopes Neto”, in *Gordos e magros*. Rio de Janeiro, 1942; AUGUSTO MEYER, “João Simões Lopes Neto”, in *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; MANUELITO DE ORNELAS, “Simões Lopes Neto”, in *Símbolos bárbaros*. Porto Alegre, 1943; Id., “O rapsodo bárbaro”, in *Lanterna verde*, Rio de Janeiro, 1944, nº 8; JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA, “O escritor gaúcho Simões Lopes Neto”, in *Atlântico*, Lisboa, 1946; CARLOS REVERBEL, “João Simões Lopes Neto. Esboço biográfico em tempo de reportagem”, in *Pro víncia de São Pedro*, Porto Alegre, 1945, nº 2; AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, *Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto*, na ed. crítica de 1948; AUGUSTO MEYER, prefácio à ed. citada; JOÃO DE CASTRO OSÓRIO, “Um grande poeta épico”, in *Província de São Pedro*, Porto Alegre, 1951, nº 15; RAIMUNDO FAORO, “Introdução ao estudo de Simões Lopes Neto”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11, 18 e 25 de fevereiro e 8 de março de 1956; REINALDO MOURA, “Simões e Alcides”, *ibid.*, 17 de fevereiro de 1957; MOISÉS VELINHO, “Carreira póstuma de Simões Lopes Neto”, in *Letras da província*. Porto Alegre, 1960; [ALEXANDRE EULÁLIO], “Centenário de João Simões Lopes Neto”, in *O Globo*, 9 de março de 1965; LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, 1978; CARLOS REVERBEL, “Simões Lopes Neto”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1981; EVELYN

SCHULKE, “Porque o conto seduz escritores e leitores?”, in *O Popular*, 1982; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *Simões Lopes Neto. Regionalismo e literatura*, 1982; LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, *No entretanto dos tempos*. São Paulo, 1987.

LOBATO, MONTEIRO (José Bento Monteiro Lobato: Taubaté, SP, 18 de abril de 1882 – São Paulo, 4 de julho de 1948).

Textos: Todos publicados em São Paulo: *Urupês*, 1918 (contos); *Cidades mortas*, 1919 (contos e “impressões”); *Ideias de Jeca Tatu*, 1919; *Negrinha*, 1920 (contos); *A onda verde*, 1921; *Mundo da lua*, 1923; *O macaco que se fez homem*, 1923; *O presidente negro ou o choque das raças*, 1926; *Mister Slange, o Brasil. Colóquio com o inglês da Tijuca*, 1927; *Ferro*, 1931; *América*, 1932; *Na antevéspera*, 1933; *O escândalo do petróleo*, 1936; *A barca de Gleyre*, 1944. Além desses, mais de vinte livros infantis. *Obras completas*, edição em 34 vols. (17 de “Literatura geral” e 17 de “Literatura infantil”), São Paulo, a partir de 1946 (ed. brasileira), com contínuas reimpressões. Ed. antológica: José Carlos Barbosa Moreira (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 65. Rio de Janeiro, 1962.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, “O pai do Jeca”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro, 1966; ANDRADE MURICY, “Urupês e o sertanejo brasileiro”, in *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; SUD MENUCCI, “Urupês de Monteiro Lobato”, in *Rodapês*. São Paulo, 1934; ARTUR NEVES, introdução a *Urupês, edição ônibus*. São Paulo, 1943 (com bibliografia); GILBERTO FREYRE, “Vinte e cinco anos depois”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, setembro de 1943; LÉO VAZ, “No jubileu de Jeca Tatu”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, setembro de 1948; EDGARD CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato, vida e obra*. São Paulo, 1955, 2 vols. (3ª ed., São Paulo, 1962); OSMAR PIMENTEL, “Mefisto de Itaoca”, in *Apointamentos de leitura*. São Paulo, 1960; TIMOTHY BROWN JR., “Monteiro Lobato as a novelist”, in *Luso-Brazilian Review*, 1969, t. VI, nº 1; Id., “Mark Twain e Monteiro Lobato. Um estudo comparativo”, in *Norte-americanos*. São Paulo, 1970; CARLOS ARAÚJO LIMA, *O processo do petróleo*. Rio de Janeiro, 1977; ALFREDO BOSI, “Lobato e a criação literária”, in *Boletim da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. XLIII, nº 1/2; PAULO DANTAS, *Vozes do tempo de Lobato*, 1982; MURILO FONTES, *Perfis de brasileiros ilustres*, 1983; TADEO CHIARELLI, *Um Jeca nos vernissage: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo, 1995.

RANGEL, GODOFREDO (José Godofredo de Moura Rangel: Três Corações, MG, 21 de novembro de 1884 – Belo Horizonte, MG, 3 de agosto de 1951).

Textos: *Vida ociosa*. São Paulo, 1920 (2ª ed., São Paulo, 1922; 5ª ed., São Paulo 1954); *Andorinhas*. São Paulo, 1921 (contos); *A filha*. Belo Horizonte, 1929 (romance); *Os humildes*. São Paulo, 1944 (contos); *Falange gloriosa*. São Paulo, 1954 (romance); *Os bem-casados*. São Paulo, 1954.

Estudos: HILÁRIO TÁCITO, prefácio à 1ª ed. de *Vida ociosa*; AUGUSTO DE LIMA, “Vida ociosa, de Godofredo Rangel”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, março de 1921; Id., in *Revista do Brasil*, São Paulo, abril de 1921; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Romances”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro, 1966; JOÃO PINTO DA SILVA, “Godofredo Rangel”, in *Fisionomias dos novos*. São Paulo, 1922; ANTONIO CANDIDO, “Literatura caligráfica”, prefácio à ed. de 1954 de *Falange gloriosa*; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Godofredo Rangel”, in *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro, 1952; FAUSTO CUNHA, “Godofredo Rangel, calígrafo”, in *LeA*, 3 de agosto de 1954; Id., *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1970.

“OS SERTÕES” DE EUCLIDES DA CUNHA E “OUTROS SERTÕES”

CUNHA, EUCLIDES DA (Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha: Fazenda Saudade, Santa Rita do Rio Negro, RJ, 20 de janeiro de 1866 – Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1909).

Textos: *Os sertões: a campanha de Canudos*. Rio de Janeiro, 1902 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1903; 4ª ed., Rio de Janeiro 1969); ed. crítica por Walnice Nogueira Galvão, São Paulo, 1985; *Castro Alves e seu tempo*. São Paulo, 1907 (conferência); *Peru versus Bolívia*. Rio de Janeiro, 1907; *Contrastes e história*. Porto Alegre, 1909 (6ª ed., Porto Alegre, 1923; 10ª ed., 1944); *À margem da história*. Porto Alegre, 1909 (6ª ed., Porto Alegre, 1939); Francisco Venâncio Filho (org.), *Euclides da Cunha e seus amigos* (correspondência). São Paulo, 1938; A. Simões dos Reis (ed.), *Canudos (diário de uma expedição)*. Rio de Janeiro, 1939 (2ª ed. ampliada por Olímpio de Sousa Andrade, *Canudos e inéditos*. São Paulo, 1966); Afrânio Coutinho (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1966, 2 vols.; ed. antológica: João Etienne Filho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 54. Rio de Janeiro, 1961; Olímpio de Sousa Andrade (ed.), *Euclides da Cunha. Antologia*. São Paulo, 1966; *80 anos de “Os sertões” de Euclides Cunha*, 1982 (ed. comemorativa).

Bibliografia: Irene Monteiro Silva, *Bibliografia de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, 1971 (ensaios).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1905, série v; ARARIPE JÚNIOR, “Os sertões”, in *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1902; OLIVEIRA LIMA, “Euclides da Cunha”, in *O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1907; SÍLVIO ROMERO, “Discurso de recepção a Euclides da Cunha na Academia”, in *RABL*, 1909, nº 9–10; AFRÂNIO PEIXOTO, *Poeira da estrada*. Porto Alegre, 1918; JOÃO RIBEIRO, “Euclides da Cunha”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1918; FRANCISCO VENÂNCIO FILHO, *Euclides da Cunha e seus amigos*. Rio de Janeiro, 1938; Id., *A glória de Euclides da Cunha*. São Paulo, 1940; OLÍMPIO DE SOUSA ANDRADE, “Os sertões em uma frase de Nabuco”, in *Planalto*, São Paulo, 1º de dezembro de 1941; GILBERTO FREYRE, “Euclides da Cunha”, in *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, 1944; SÍLVIO RABELO, *Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, 1947; WILSON MARTINS, “O estilo de Euclides da Cunha”, in *Anhembi*. São Paulo, 1952; AUGUSTO MEYER, “Nota sobre Euclides da Cunha”, in *Preto & Branco*. Rio de Janeiro, 1956; EUGÊNIO GOMES, “Euclides da Cunha”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958; FRANKLIN DE OLIVEIRA, “Euclides da Cunha”, in *COUTINHO*, vol. III (na 2ª ed. de 1969); OLÍMPIO DE SOUSA ANDRADE, “História e interpretação de *Os sertões*”. São Paulo, 1960 (2ª ed. ampliada, 1965); WILSON MARTINS, “Poeta e profeta”, in *SLESP*, 11 de fevereiro de 1961; NELSON WERNECK SODRÉ, “Euclides da Cunha. A intuição e a superstição”, in *Ideologia do colonialismo*. Rio de Janeiro, 1962; BRITO BROCA, “Euclides da Cunha, romântico e realista”, in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962; JUAREZ DA GAMA BATISTA, *O real como ficção em Euclides da Cunha*. João Pessoa, 1969; Paulo Dantas, “Os sertões” de Euclides e outros sertões. São Paulo, 1969; OSMAR PIMENTEL, “Euclides da Cunha, o homem e a obra”, in *A cruz e o martelo*. São Paulo, 1970; WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, *No calor da hora*. Rio de Janeiro, 1974; GIORGIO MAROTTI, *Canudos. Storia di una guerra*. Roma, 1978; FRANKLIN DE OLIVEIRA, *A espada e a letra*, 1983; HUMBERTO PEREGRINO, *O exercício singular da comunicação na vida e na obra de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro–Fortaleza, 1983; SÍLVIO RABELO, *Euclides da Cunha*, 1983.

AMAZÔNIA

Bibliografia em geral: PÉRICLES DE MORAIS, “Os intérpretes da Amazônia”, in *Legendas e águas fortes*. Manaus, 1935; PEREGRINO JÚNIOR, *Panorama cultural da Amazônia*. Salvador, 1960; Id., “Ciclo nortista”, in COUTINHO, vol. III (na 2ª ed. de 1969), pp. 224–233; ARTUR CÉSAR FERREIRA REIS, “A literatura amazônica desserve a região?”, in *Cultura*, Brasília, abril–junho de 1971; SILVANO PELOSO (ed.), *Amazzonia. Mito e letteratura del mondo perduto*. Roma, 1988; VINCENZO BARCA, “Amazzonia, tristi tropici”, no volume coletivo *Novamente ritrovato*. Roma, 1995, pp. 87–89.

AUTORES INDIVIDUAIS

RANGEL, ALBERTO (Alberto do Rego Rangel: Recife, PE, 29 de maio de 1871 – Nova Friburgo, RJ, 14 de dezembro de 1945).

Textos: *Fora da forma*. Rio de Janeiro, 1900 (opúsculo); *Inferno verde, cenas e cenários do Amazonas*. Rio de Janeiro, 1904 (com prefácio de Euclides da Cunha), 2ª ed., Famalicão (Portugal), 1914; *Sombras n'água*. Leipzig, 1913; *Euclides da Cunha. Um pouco de coração e de caráter*. Rio de Janeiro, 1913 (conferência); *Rumos e perspectivas (discursos e conferências)*. Porto Alegre, 1914 (2ª ed., São Paulo, 1934); *Dom Pedro I e a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro, 1916; *Heliogravuras*. S.l., 1914; *Quinzenas de campo e guerra*. Tours, 1915; *Quando o Brasil amanhecia (fantasia e passado)*. Lisboa, 1919; *Livro de figuras*. Tours, 1921; *Lume e cinza*. Rio de Janeiro, 1924; *Textos e pretextos*. Tours, 1925; *Papéis pintados*. Tours, 1928; *Fura-Mundo*. Tours, 1930 (contos); *Gastão de Orléans, o último Conde d'Eu*. São Paulo, 1935; *A educação do príncipe*. Rio de Janeiro, 1945.

Estudos: EUCLIDES DA CUNHA, prefácio a *Inferno verde*, na citada ed. de 1904; TRISTÃO DE ATAÍDE, “No limiar do Brasil”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro, 1966; Id., *Figuras*. Rio de Janeiro, 1966; AUGUSTO MEYER, “Ficção e realidade”, in *Preto & Branco*. Rio de Janeiro, 1956; Id., *A família dos farfalhantes*. Rio de Janeiro, 1956; LUCRÉCIA D’ALESSIO, “Inferno verde”, in SLESP, 1º de dezembro de 1966.

CAMPOS, HUMBERTO DE (Humberto de Campos Veras: Miritiba, MA, 25 de outubro de 1866 – Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1934).

Textos: Poesia: *Poeira*, série I: Porto Alegre, 1911; série II: Porto Alegre, 1917; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1933. Contos: *O monstro e outros contos*. Rio de Janeiro, 1932; *À sombra das tamareiras*. Rio de Janeiro, 1934; *Vale de Josafá*. Rio de Janeiro, 1919; *Tonel de Diógenes*. Rio de Janeiro, 1920. Recordações: *Memórias*. Rio de Janeiro, 1933; *Memórias inacabadas*. Rio de Janeiro, 1935. Crítica: *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1923; *Crítica*, série I: Rio de Janeiro, 1933; série II: Rio de Janeiro, 1933; série III: Rio de Janeiro, 1935; série IV: Rio de Janeiro, 1936; *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1941, 29 vols.; série Conselheiro XX. Rio de Janeiro, 1943, 11 vols.

Estudos: ANDRADE MURICY, in *Alguns poetas*. Rio de Janeiro, 1918; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920; JOÃO RIBEIRO, *Crítica*, vol. II: *Poetas*.

Rio de Janeiro, 1957; MACÁRIO DE LEMOS PICANÇO, *Humberto de Campos*. Rio de Janeiro, 1937; HERMES VIEIRA, *Humberto de Campos e sua expressão literária*. São Paulo, s.d.; ROBERTO CAMARGO, *O homem de letras Humberto de Campos*, 1982.

CRULS, GASTÃO (Gastão Luís Cruls: Rio de Janeiro, 4 de maio de 1888 – 7 de junho de 1959).

Textos: *Coivara* (contos). Rio de Janeiro, 1920 (3ª ed., 1939); *Ao embalo da rede* (contos). Rio de Janeiro, 1923; *A Amazônia misteriosa* (romance). Rio de Janeiro, 1925; 9ª ed., Lisboa 1961; *Elsa e Helena* (romance). Rio de Janeiro, 1927 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1943); *A criação e o criador*. Rio de Janeiro, 1928; *A Amazônia que eu vi* (viagem). Rio de Janeiro, 1930 (4ª ed., Rio de Janeiro, 1943); *Vertigem* (romance). Rio de Janeiro, 1934; *História puxa história* (contos). Rio de Janeiro, 1938; *Aparência do Rio de Janeiro* (história). Rio de Janeiro, 1941 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1963); *Hileia amazônica* (ensaios). Rio de Janeiro, 1944 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1959); *Antônio Torres e seus amigos* (ensaios). Rio de Janeiro, 1950; *De pai a filho* (romance). Rio de Janeiro, 1954; os *Contos reunidos*, Rio de Janeiro, 1951 e *Quatro romances*, Rio de Janeiro, 1958, reúnem os contos e os primeiros romances.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, “Um contista de 1920”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*. Rio de Janeiro, 1966, vol. I; SUD MENUCCI, “Amazônia misteriosa”, in *Rodapés*. São Paulo, 1934; MONTENEGRO, *Romance*; ASTROJILDO PEREIRA, “Espelho da família burguesa”, in *Interpretações*. Rio de Janeiro, 1944; HOMERO SENA, “Medicina e literatura”, in *Província de São Pedro*, Porto Alegre, 23 de abril de 1949, posteriormente in *República das Letras*, Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed.; BERNARDO GERSEN, “Ficção e realidade”, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1959 (suplemento literário); ALEXANDRE EULÁLIO, “As Amazônias de Gastão Cruls”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho de 1962; FERNANDO GÓIS, “De pai a filho”, in *O espelho infiel*. São Paulo, 1966.

PEREGRINO JÚNIOR (João Peregrino da Rocha Fagundes Jr.: Natal, RN, 12 de março de 1898 – Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1983).

Textos: *Vida fútil*. Rio de Janeiro, 1923 (crônicas); *Jardim da melancolia*. Rio de Janeiro, 1926 (poemas em prosa); *Puçanga*. Rio de Janeiro, 1929 (contos); *Matupá*. Rio de Janeiro, 1933 (contos); *Histórias de Amazônia*. Rio de Janeiro, 1936 (contos); *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1938 (ensaios); *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, 1959 (ensaios); *A mata submersa e outras histórias*. Rio de Janeiro, 1960 (contos); *Três ensaios*. Rio de Janeiro, 1969.

Estudos: JOÃO RIBEIRO, *Crítica*, IX. *Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; HUMBERTO DE CAMPOS, “Peregrino Júnior”, in *Crítica*, 1941, série III; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Peregrino Júnior”, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1933, série V; RENARD PEREZ, “Peregrino Júnior”, in *Escritores brasileiros contemporâneos*, série I: Rio de Janeiro, 1960; série II: Rio de Janeiro, 1969; C. COIMBRA, *Peregrino Júnior no Pará*, 1975

JURANDIR, DALCÍDIO (Dalcídio Jurandir Ramos Pereira: Ponte de Pedras, Ilha de Marajó, PA, 10 de janeiro de 1909 – Rio de Janeiro, 16 de junho de 1979).

Textos: *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro, 1941; *Marajó*. Rio de Janeiro, 1947; *Três casas e um rio*. São Paulo, 1958; *Linha do parque*. Rio de Janeiro, 1958; *Belém do Grão Pará*. São Paulo, 1959; *Passagem dos inocentes*. Rio de Janeiro, 1962; *Primeira manhã*. Rio de

Janeiro, 1967; *Ponte do galo*. São Paulo, 1971; *Os habitantes*. Rio de Janeiro, 1975; *Chão dos lobos*. São Paulo, 1976; *Ribanceira*. Rio de Janeiro, 1978.

Estudos: ÁLVARO LIMA, *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, 1947, série II; ENEIDA, *Romancistas também personagens*. São Paulo, 1962; RENARD PEREZ, “Dalcídio Jurandir”, in *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, série II; ADONIAS FILHO, “Dalcídio Jurandir”, in *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, 1965, série II; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte– São Paulo, 1987, II, pp. 401–441.

Sobre os autores incluídos no subcapítulo “A segunda geração regionalista”, consulte-se COUTINHO, vol. III, “O regionalismo na ficção”, e COUTINHO, vol. IV, “Evolução do conto”.

CAPÍTULO XII: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: ENGAJAMENTO SOCIAL E HEDONISMO VERBAL

*A era, que se abre, é a era da questão social, o maior problema com
que a humanidade jamais se mediu.*

— Rui Barbosa, 1896.

*Somos um povo de homens de letras [...], temos em alta dose, talvez
com prejuízo de mais vitais energias, a sensualidade da frase [...].*

Vivemos da forma.

— Graça Aranha, 1987.

1. Política e literatura: Rui Barbosa

A ideologia libertária e antiescravagista que em 1888 levara finalmente, também no Brasil, à abolição da escravidão e, em 1889, à instauração da república, contribui para reforçar na tradição literária brasileira do fim do século XIX e início do XX aquela propensão

oratória que, na esteira do grande Vieira, patriota e anti-holandês, de Monte Alverne, mestre de teatralidade, e do liberal de ponta José Bonifácio, o Moço, conduzirá diretamente até Nabuco e Rui Barbosa. O personagem de retor, de jurisconsulto e de estilista deste último encarna, embora seja em um isolamento que levará, no plano da práxis, à frustração política, a ideologia democrática brasileira em sua forma mais esquemática e utopista.

Rui Barbosa (1849–1923) nascera em Salvador da Bahia, cidade de ininterrupta tradição retórica. Será, na opinião dos contemporâneos, o Cícero de seu tempo, no sentido político, literário e existencial: sem que seja lícito discernir, nas milhares de páginas suas que foram recolhidas (e que a Casa de Rui Barbosa segue publicando desde 1943 em dezenas de volumes), os escritos “impuros” (oratória, jornalismo militante, política, filosofia) daqueles de precípua intencionalidade literária. Um homem público, advogado de vulto, parlamentar, autor intelectual da República Federativa, ministro protecionista, duas vezes derrotado em campanhas para a presidência da república, exilado na Inglaterra durante a ditadura de Floriano (*Cartas da Inglaterra*, Rio de Janeiro, 1896), defensor de Dreyfus três anos antes do *J'accuse* de Zola (*O processo do capitão Dreyfus*, Londres, 7 de janeiro de 1895), paladino na Conferência de Haia (1907) da causa das pequenas nações, Rui Barbosa foi por anos a “consciência” do Brasil: também linguística. Sua prosa rutilante, mas equilibradamente purista, prosa barroca e parnasiana, lexicalmente opulenta, sintaticamente clássica, prosa ciceroniana estudiosa de Vieira, de Taine, de Chateaubriand e de Victor Hugo, tecida de citações, símiles, metáforas, aponta sobretudo para a antítese: na linha que será também a de Euclides da Cunha e era (mas em outro nível) de Coelho Neto:

O militarismo está para o Exército assim como o fanatismo para a religião, como o charlatanismo para a ciência, como o industrialismo para a indústria, como o mercantilismo para o comércio, como o cesarismo para a realeza, como o demagogismo para a democracia, como o absolutismo para a ordem, como o egoísmo para o eu. Elas são a regra; ele, a anarquia. Elas, a moralidade; ele, a corrupção. Elas, a defesa nacional; ele, o dismantelo, o solapamento, a aluição dessa defesa, encarecida nos orçamentos, mas reduzida, na sua expressão real, a um simulacro.

Militares e política, 1893.

Há, no nível formal, aquele gosto pela palavra, aquela busca do termo que leva, nos parnasianos, a assim chamada “rotatividade do adjetivo”: mas há também o fervor humano, político e ideológico. Seja tratando de assuntos locais ou universais, dos contemporâneos ou dos antigos, de política nacional ou internacional, Rui Barbosa é um mestre (*O Papa e o Concílio*, 1877; *Oração aos moços*, 1921; *A queda do império*, 1921). Especialmente quando, em sua função primeira de jurisconsulto, revê logicamente o projeto de Código Civil da nova república (*Réplica à defesa de redação do projeto do Código Civil*, 1904), com observações acerca de arcaísmos, neologismos e doutíssimas digressões sobre a oportunidade, por exemplo, de usar neologismos como “desvirginamento” em lugar do tradicional “defloramento”.

2. Franco-atiradores: polêmica, filologia, ensaio e crônica

Do lado do conteúdo ou do lado da forma: sempre o mesmo problema para o historiador de uma tradição estilística ou, em sentido mais lato, de uma cultura. Os progressistas, como Rui Barbosa, republicanos, anticlericais, antimilitaristas, sinceramente democráticos, podem se revelar assustadoramente conservadores no plano formal. Enquanto pode ser um prosador ágil, divertido, malicioso, irônico, “moderno”, um reacionário como Laet, conservador, defensor da tradição religiosa, política e literária do país no sentido mais fechado, conde papalino, dogmaticamente católico e monárquico, “douto em latim e teologia como um convento inteiro”. A prosa de Carlos de Laet (1847–1927), que chegará à presidência da Academia Brasileira de Letras como autor sem livros (só porque não tinha vontade de recorrer aos “ligames do encadernador” para recolher seus escritos dispersos), recorda, por sua vez, aquela de Monteiro Lobato. Seus retratinhos polêmicos, suas flechadas malvadas, suas risadinhas secas, não respeitam ninguém: nem mesmo o grande filólogo nacional João

Ribeiro, glosador da veneranda *Carta* de Pero Vaz de Caminha. E o diálogo imaginário, “em língua arcaica”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1913, entre o redivivo Caminha e o filólogo culpado por inexatidões interpretativas, é uma página que pode muito bem estar ao lado da futura famosa “Carta às Amazonas” do modernista Mário de Andrade.

João Ribeiro (1860–1934) era de todo modo homem de alta estatura intelectual e de límpida inteligência. Era o primeiro a rir das impertinências de Laet, e é a ele que, poliédrica e lucidamente disponível (pintor, folclorista, historiador, tradutor, jornalista, crítico literário, professor e filólogo de formação alemã, com um início de poeta parnasiano e uma desencantada tolerância ideológica, embora na constante democrática e progressista), mais que a qualquer outro, compete o título de precursor do modernismo no Brasil. Nada de mais moderno, de fato, em 1917 (e quem o nota é um dos jovens de então, Cassiano Ricardo), que a batalha conduzida por esse filólogo, o maior que o país já teve, contra as cariátides do velho templo parnasiano, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, que a sua inquietude crítica e historiográfica, que o seu reconhecimento da efetiva diversidade linguística existente entre Portugal e o Brasil (de *Gramática portuguesa*, 1887, a *Língua nacional*, 1933). Sem contar a erudição discreta e agradavelmente assimilada (*Frases feitas*, 1908; *O fabordão*, 1910; *Floresta de exemplos*, 1931) e as tersas páginas críticas de quem se definia, ceticamente ainda, apenas modesto “tocador de flauta”. A sua é uma lição de estilo, no sentido mais literário da palavra, de um filólogo que, ao lado de Emerson, definia a linguagem como poesia fossilizada e, como Novalis, dizia que os versos eram como “a poesia da poesia, porque eram poesia em relação à linguagem comum que é, já por si mesma, poesia constituída e mineralizada”.

3. Raul Pompeia: romance psicológico e prosa impressionista

As lições de estilo vinham de toda parte. Os escritores “gordos” conviviam para o público com os “magros”. Mas entre eles, também entre aqueles que em nossa perspectiva possam parecer membros de uma mesma família literária, as polêmicas eram ásperas e incessantes. Raul Pompeia (1863–1895), como Machado de Assis, psicólogo e memorialista, mas, bem mais que Machado, ligado passionadamente à própria matéria; bem mais que ele, “romancista que se vinga”, podia definir Machado, e já em tempos de hosana, como “um escritor correto e de formato reduzido”. O fato é que, antes dos escritores, os homens eram diversos. E a vida breve, turbulenta, de Pompeia (cujos anos de atividade literária coincidem, pode-se dizer, não obstante o quase meio século que separava as datas de nascimento dos dois, com aqueles do Machado da primeira fase) é o avesso existencial da decorosa, contida, longa vida de Machado de Assis.

A estreia de Pompeia foi muito precoce, aos dezessete anos, e no romance (*Uma tragédia no Amazonas*, 1880). Afloravam já ali, no plano dos conteúdos, a inquietude e o desejo de álibis-fuga, de transfiguração simbólica depois constante em toda a sua posterior realização artística; e no nível formal, aquele desejo de “perfeição anticlássica” que em suas soluções de prosa musical inaugura o poema em prosa dos simbolistas. Capistrano de Abreu faz a crítica do livro, colocando justamente a ênfase sobre a concepção do romance (“tragédia”) mais que sobre a ambientação (“Amazônia”). E profetiza, contrapondo-o ao “homem” Aluísio Azevedo, que Raul Pompeia permanecerá sempre “rapaz”. O rapaz de Capistrano terá, de fato, uma vida de homem tímido, introvertido, suscetível, com as antenas sempre atentas para captar no mundo externo sinais de repulsa e de condenação, marcada pela derrota. O seu viria a ser um calvário individual, cujas etapas públicas e privadas são o afastamento do cargo de diretor da Biblioteca Nacional após a imprudente oração fúnebre em louvor do amigo Floriano; o duelo com o impertinente Olavo Bilac; e por fim o suicídio, aos trinta e dois anos, numa noite de Natal.

O álibi e o resgate acontecem no plano literário. Os primeiros *Microscópicos* (1881) se nos aparecem como esboço das futuras *Canções sem metro* (ed. póstuma, 1900): um exercício de prosa

musical iluminado por imprevistas metáforas e associações fônico-semânticas ao gosto de Mallarmé; segundo Lêdo Ivo, a obra-prima irrealizada na qual o autor focava maximamente. Através do grotesco *As joias da coroa*, ao qual, como ao contemporâneo *O esqueleto*, de Aluísio Azevedo, poder-se-ia aplicar o subtítulo “Mistérios da Casa de Bragança”, acrescenta-se posteriormente *O Ateneu* (Rio de Janeiro, 1888), livro por meio do qual Pompeia liga o próprio nome à literatura do país.

O Ateneu traz como subtítulo a epígrafe (ver-se-á o quão ferozmente irônica, ainda que verdadeira) “crônica de saudades”. É o primeiro grande romance da memória e da busca do tempo perdido com o qual conta o Brasil: o mais “europeu” também, no sentido de que os futuros escritores brasileiros, acerca da infância e da introspecção autobiográfica (um Lins do Rego, um Octavio de Faria), trilharão sempre mais a vereda da reconstrução localista. Na “crônica” de Pompeia, o jovem Sérgio narra em primeira pessoa os próprios anos de colégio, transposição da experiência adolescente vivida pelo autor no Colégio Abílio do Rio de Janeiro, após a separação do “refúgio placentário da dieta caseira”. Sua denúncia é cruel, desesperada, de uma impossível convivência em um ambiente em que ao autoritarismo obtuso e presunçoso dos chefes (o diretor Aristarco, contra cuja personagem de homem “justo” explode a contestação de Pompeia sobretudo no *gran finale* do incêndio do colégio) se opõe, em um plano igualmente equívoco e abjeto, o sodalício mórbido dos jovens, sua rivalidade sem generosidade, sua timidez diante da vida e do amor heterossexual. Há, em tudo isso, a cultura determinista *fin de siècle* que toca e condiciona também Machado de Assis. *O Ateneu* de Pompeia é o microcosmo, metáfora em todos os níveis do macrocosmo mundo, da sociedade hierarquizada, do privilégio institucionalizado. Há réprobos e eleitos, iniquidades entre alunos pagantes e não pagantes, liturgias (os jogos ginásticos, as grandes missas dominicais na presença das famílias), o discurso didático inserido como gigantesco manifesto-programa no texto. E ainda distribuições de papéis, masculinos e femininos, mas também de funções: belíssima, por exemplo, a cena da troca dos selos entre os

meninos, onde de um lado há o comércio, a mais-valia e a usura, do outro, o sonho-álibi de países longínquos.

Mas *O Ateneu*, romance de um escritor que era também bom pintor e desenhista, é sobretudo um extraordinário exercício caligráfico. O “miniaturista irritado” Raul Pompeia, com a sua filigrana de estilos, a sua tapeçaria estilística, parece reconectar-se às vezes aos exercícios de “*écriture artiste*” dos parnasianos. No entanto, Pompeia não é um parnasiano. É antes o primeiro autor de uma prosa impressionista no Brasil. Mas é ao mesmo tempo autor de uma prosa expressionista, em cenas barrocas, rabelaisianas, arcimboldescas, como aquela do piquenique no Jardim Botânico, em que

os frangos, de pernas para trás, sobre o dorso, cabeça escondida na asa, pareciam dormir sonhando o calembur das penas perdidas.

Quando se suicidar, encontrarão entre suas cartas notas de caráter existencial, como:

A ideia da morte é um afrodisíaco poderoso. Observa-se, nas grandes cidades, que as moças que vivem perto dos cemitérios são mais dispostas ao amor.

Mas sobretudo de poética literária:

O estilo gradua-se proporcionalmente ao tema. Meio termo entre o estilo de Stendhal e os Goncourts. Estilo representativo de uma ideia, estilo representativo de uma sensação. Desenho e tinta, ou variando a metáfora: impossível fazer de um monocórdio uma orquestra.

E ainda:

Qualquer problema de moralidade é estranho à arte. Toda utilidade social é alheia ao fim compositivo.

Ou, belíssimo, com aquela imagem de Ludwig da Baviera sozinho no teatro de Bayreuth:

Toda composição artística é baseada numa recordação sentimental. O desdobramento, a simultaneidade do sentimento, com a anotação artística não existe. O artista poderoso é o que melhor evoca a recordação, o que melhor fonógrafo mnemônico possui dentro da alma para guardar e reproduzir após a vibração do sentimento, em suma, que melhor corpo cênico possui para os dramas do coração, estudados na vida real, ensaiados pela vontade artística e levados ao palco pelo talento no teatro íntimo da memória, em que são atores as células

nervosas, onde cada um de nós é espectador único como o rei da Baviera na ópera lírica de Wagner, em Beyruth.

4. O hedonismo verbal de Coelho Neto

Os sessenta e quatro anos, em 1928, coincidem, para Henrique Coelho Neto (1864–1934), com a publicação de seu centésimo volume. Antes de morrer, aos setenta anos, esta presença inexorável na vida e nas letras brasileiras, durante os anos em que no Brasil e no mundo acontece “tudo” (abolição da escravatura, queda da monarquia, Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, Revolução Brasileira de 1930, primeiro governo de Getúlio Vargas), ele terá publicado cento e doze volumes, deixará cinco inéditos, quatro incompletos, enquanto três devem ser considerados perdidos. É claro que em uma produção assim há de tudo: o bom e o péssimo, o autêntico e o artificioso, o entusiasmante e o repelente. Objeto de violenta polêmica não apenas entre passadistas e modernistas, mas também entre críticos de todos os tempos amantes do estilo “seco” e leitores fascinados pela torrencial magniloquência do narrador opulento, só no futuro Coelho Neto poderá talvez ver recolhido, em torno de sua obra de escritor “gordo” por antonomásia, aquele consenso pacato e motivado que a sua grande atividade exige. E neste ponto será justo declarar como a distinção opositiva gordos-magros seja de José Lins do Rego, um extraordinário gordo que se acreditava magro.

Coelho Neto era de Caxias no Maranhão, pátria de Gonçalves Dias, onde “até o sol mente”, teria dito o Padre Vieira, retomado por Rui Barbosa. “Histrião ou literato?”, perguntará em voz alta em 1918 o seu maior antagonista, Lima Barreto, que não hesitava em defini-lo como “o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual”. A resposta, sem dúvida, é: literato. Uma vida inteira (pai português, mãe índia, civilizada, da Amazônia, estudos no Rio de Janeiro, jornalismo, docência, política intermitente tendo chegado ao cargo de deputado federal, mas sobretudo páginas e páginas e páginas tiradas do forno sempre quentes, sem polimento final, mas extraordinariamente

apetitosas para os paladares contemporâneos) a serviço das letras. “Príncipe dos prosadores brasileiros”, presidente da Academia (1932), candidato nacional ao Prêmio Nobel (1933), pai de numerosa família, ele trabalhou sempre com a pena por toda a vida, a partir de 1885, quando o encontramos junto de Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Paula Ney (1858–1897), na redação da *Gazeta da Tarde* (o jornal abolicionista de José do Patrocínio), participe de uma *bohème* literária da qual, sob a máscara de Anselmo Ribas, deixará testemunho autobiográfico nos romances *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929).

A estreia fora no gosto português de Fialho de Almeida, em 1885. Depois veio o primeiro conto “regionalista” (*Praga*), publicado no *Correio Paulistano* em 1890 pelo jovem Paulo Prado e, enfim, em 1893, o romance *A capital federal*. Desde então, gêneros e títulos se sucederão num turbilhão criativo, servido por uma fantasia transbordante, por uma memória prodigiosa (de acontecimentos, mais que de leituras, não obstante o entusiasmo por Shakespeare: “Para a minha formação literária não contribuíram autores, contribuíram pessoas”), por um gosto pela palavra luminosa, rara, preciosa, que não tem igual em toda a literatura brasileira. São romances, contos, crônicas, textos teatrais, livros didáticos, literatura infantil, poesias de circunstância. Os títulos principais, entre os contos: *Sertão* (1896), *Treva* (1906), *O Jardim das Oliveiras* (1908) e *Banzo* (1913), que mesmo um crítico de partido adverso, como Fausto Cunha, considera “momento de grandeza”. Entre os romances, *Miragem* (1895) e *Turbilhão* (1906), fortes estudos psicológicos do ambiente pequeno-burguês; *Inverno em flor* (1897), em que o tema cru se ressurte mais que alhures da problemática naturalista; *O morto* (1898), “memórias de um fuzilado”, em primeira pessoa como *A capital federal*, com adição do gosto sutil da pastoral; até *Rei negro* (1916), que impõe em formas naturalistas (após tanta literatura indianista), mas ainda com espírito de idealização alencariana, o personagem do negro “nobre”, o qual realiza a sua vingança romântica contra o senhor branco que lhe violentou à noite, em um ambiente minuciosamente repertoriado segundo o cânone realista. *Rei negro* — que, pelo colorismo diverso e inusitado na literatura brasileira daquele tempo, e por um certo conhecimento de causa por parte de quem participara ativamente da

campanha abolicionista, tem imediato sucesso também fora do Brasil — é, com *Fogo fátuo* (1929), o mais trabalhado entre os romances de Coelho Neto. A ênfase do personagem de Macambira (o nome já aparecera em *Os sertões* de Euclides da Cunha) pode parecer anacrônica em relação à postura contemporânea de um Monteiro Lobato ou mesmo de Simões Lopes Neto: mas é também ela inserida em uma precisa corrente que vem de Alencar e se filtra através dos simbolistas e parnasianos.

É fácil falar mal de Coelho Neto: do seu estilo inchado, decorativo, repleto de adjetivos que “brilham como pratas e cristais de bibelôs”, de “advérbios que são o sinal externo da abundância” (Araripe Júnior):

Os galos amiudavam. Um largo suspiro esvaziou-lhe o peito. E ali estava o filho. Ela bem o sentira no ventre durante todo aquele tempo. Ali o tinha?

E refez-se naquele ambiente de angústia, que tresandava a seiva humana, a tarde trágica da violação. Tudo eram ervas emaranhadas, árvores bravias, espinheiros e capins cortantes, urtigas cáusticas e estrepes, a terra ainda morna do sol e já em sombra noturna e Julinho na tocaia.

Via-o, sentia-o que lhe dilacerava as entranhas deixando-lhe no fundo aquela vergonha que crescia, rompia-lhe as carnes e ali estava: saíra-lhe do corpo como sai o punhal de uma ferida: em ondas de sangue. Ali estava. [...]

Fez um esforço para voltar-se: lufou aos gorgolões a vida.

Balbina deixara-a só com a Morte, era ela que a rondava com um lúgubre cortejo.

Rei negro, 1916.

Coelho Neto era fascinado pela pacotilha, mas também por um certo fulgor “bárbaro”. E neste adjetivo, para ele, brasileiro, havia a África e o Oriente dos parnasianos-simbolistas, D’Annunzio e Eugênio de Castro, o mito de uma estilização histórica e a cor de mil palhetas. Com esse último e com o arco-íris matizado de sua fantasia, ele desejava tecer, em um tecido de vida que fosse o *pendant* naturalista do afresco de José de Alencar, toda a história, a etnologia, a política, todo o costume bárbaro e cidadão de seu país: as *Mil e uma noites* brasileiras. Agradava, fascinava, saturava, desgostava. Dentro de alguns anos, quando não for mais de mau gosto lê-lo, voltará a agradar. E do *bric-à-brac* empoeirado de seu depósito de ideias, os objetos literários,

relustrados, repropostos um de cada vez, em um contexto pacato e filologicamente ascético, poderão iluminar novas temporadas poéticas.

5. A prosa simbolista

Porque o problema daqueles anos no Brasil era, sim, um problema de novos conteúdos: mas sobretudo um problema de prosa, do “como” escrever. Euclides da Cunha o demonstrara. Todos se aventuravam na prosa de arte, na prosa poética, no poema em prosa dos simbolistas. Do Raul Pompeia das *Canções sem metro* ao pior Coelho Neto das *Rapsódias e baladilhas*, todos buscavam, como dissera Huysmans, “transferir os processos de Leonardo para a prosa”. O verdadeiro iniciador do gênero no país é, contudo, Cruz e Sousa, com *Missal* (1893) e *Evocações* (1898). São a sua “Núbia” e o seu “O emparedado” a fermentar a nova prosa simbolista:

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...

“O emparedado”.

Os contos simbolistas têm subtítulos inconfundíveis: *Arcanos*, *Melancolia*, *Pesadelo*, *Sonho*... E dentro há turíbulos, bronzes, claridades místicas, Satanás, desespero. Os romances, por sua vez, oscilam entre *Mocidade morta* e *No hospício*. Os nomes que se salvam não são muitos: mas quase sempre se trata de escritores refinados, frequentemente também críticos, curiosos de música e de sinestésias literário-musical-pictóricas.

Poderia abrir a série Rodrigo Otávio (1866–1944) com *Aristo* (1889), definível como “conto alegórico”, com seu protagonista velho filósofo que “sofre de uma terrível doença da alma: a Nostalgia do Paraíso”. Ou Gonzaga Duque (1863–1911), o pintor, crítico de arte e ensaísta

“decadente” de *Rio-Revista* e de *Galáxia*, com *Mocidade morta* (1899): uma “crônica de saudades”, tão estática e fragmentária quanto *O Ateneu* de Pompeia era coordenado e estimulante. História de uma geração, aquela dos simbolistas “Cavaleiros da Espiritualidade” do fim do século, que se consomem em vanilóquios acerca da Arte e do Ideal nos cafés do Rio de Janeiro, *Mocidade morta* é talvez um romance impressionista ou (melhor) um “romance estético” (Massaud Moisés). Nele, todavia, aparecem, ainda que em mero estágio de intuição, algumas novidades como o “solilóquio mental” (também “oração mental”), que ombreiam as indicações contemporâneas de Dujardin nos *Les lauriers sont coupés* (1887). Também os contos de Gonzaga Duque (*Horto de mágoas*, 1914) participam da atmosfera órfica, evanescente e luminescente, própria do simbolismo:

Toda esta gente respeitosa em vão buscava compreender como podia acabar assim, uma tão meiga e donzela Senhora, delgada e alta, do elance delicado e nobre das bizarras flores ornamentais dos brasões, que possuía mansuetudes piedosas de Protetora a que o fulvo ensolarado de seus cabelos longos espargia clarões aureolantes d'Aparição angélica.

Horto de mágoas, 1914.

O tom é sempre alto, difícil de sustentar: basta uma queda para romper o encanto. E é por isso talvez que, tentando novamente a empresa de *Mocidade morta*, o segundo componente da tríade simbolista, Nestor Vitor (1868–1932), destinado a se afirmar como o maior crítico do movimento, não alcança nunca a rarefação do modelo. O seu *Amigos* (1900) retoma o tema do grupo: adolescentes excepcionais que vivem internamente suas aventuras. E eis que também aqui aparece, espontâneo, o expediente do monólogo interior, de tão amplo aproveitamento na posterior narrativa. Mas a insistência nos elementos grotescos e, justamente, excepcionais dos personagens não encontra equilíbrio no contexto raso de uma narração sem acontecimentos.

Um grupo diferente daquele é representado por Rocha Pombo (1857–1933), tradicionalmente conhecido como historiador-divulgador (história nacional e regional) e apreciado, ao invés, por seu experimentalismo narrativo.

Entre os romances (*A honra do barão*, 1881; *Dadá, ou a boa filha*, 1882, etc.), o melhor é sem dúvida *No hospício* (1905), romance-ensaio ou romance de ideias, de atmosfera “romântico-alemã”, e não por acaso a crítica nomeia Novalis, Hoffman, Eichendorff, Chamisso. A recuperação dos expedientes românticos, como aquele, inicial, do manuscrito encontrado entre as cartas de um desconhecido, e a sua imersão em uma ideologia simbolista, respeitosa da Transcendência ainda que identificada com a Divindade, ao invés de envelhecer os modos da narração, conferem-lhes frescor e novidade. Os planos do conto são três: aquele do editor, descobridor do manuscrito; o do narrador, Fileto, jovem místico internado em um manicômio por abuso paterno, e testemunha voluntária em um relato em primeira pessoa da trama da qual é vítima, até à morte; e aquele do protagonista mesmo, do qual o narrador introduz no próprio texto os diários-cadernos. As afirmações de Fileto (“O estado é a força erigida em ordem, é a iniquidade organizada”, “a dor de não sofrer em meio àqueles que sofrem é assustadora!”) recordam os sofrimentos de Raul Pompeia. Mas estão também na linha que será a do *Canaã* místico e utópico de Graça Aranha.

Como terceiro homem da tríade simbolista, junto de Gonzaga Duque e de Nestor Vitor (Rocha Pombo, como narrador, é descoberta recente), os contemporâneos apreciavam Lima Campos (1872–1929), homem de ação, cofundador e animador das principais revistas simbolistas. Dele se lê ainda com interesse o volume *Confessor supremo* (1904), por um certo pitoresco impressionismo, pelo gosto de fixar, ainda que abstratamente e na linguagem arcana dos simbolistas, os encantos de um Rio de Janeiro menor (“Mestre-Rio”), seus costumes, as árvores, as vielas.

Simbolistas heterodoxos, enquanto ainda ligados ao cordão umbilical naturalista, podem enfim ser considerados os mineiros Artur Lobo (1869–1901) e Silva Guimarães (1876–1955). Poeta parnasiano-simbolista (*Evangelhos, Kermesses*), Lobo permanece por dois romances de atmosfera, nos quais a infraestrutura realista é velada pelas evanescências mágicas e stregate, próprias da escola. O primeiro, *Rosais* (1899), interpretado por seus contemporâneos como a

costumeira “intriga de adultério” em estilo nefelibata, é na verdade um estudo sutil dos estados da alma na linha e no significado (*sub velamine*) do *Armance* stendhaliano; um clima de inefabilidade, de *impasse* existencial, de perplexidade angustiosa, similar àquele que, anos depois, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena irão buscar na fonte franco-americana de Julien Green. O segundo, *O outro* (1901), propõe, por sua vez, um problema de duplicação da personalidade e de identificação com o “outro” que recorda, em tom menor, o Poe de *William Wilson* e o Dostoiévski de *O sócia*. Quanto a Silva Guimarães, filho de Bernardo, é recordado por dois pequenos volumes, mais que de contos, de esboços impressionistas: *Ossa mea* (1905), do grande título alphonsino, e *Os borrachos* (1921), que costura, justamente com o fio do título, breves histórias de bêbados: como “Venanço”, engolido pelo pântano, ou como “O imigrante”, uma das primeiras presenças da imigração italiana nas letras do Brasil. O enraizamento na terra acontece aqui através do amor físico pela mulata, também esta sinal de uma antiga migração e agora símbolo do novo país.

6. O romance de ideias de Graça Aranha e a visão do Brasil

No início do século, o problema da imigração parece substituir nas consciências nacionais os outros já endêmicos do país, como a escravidão e a questão institucional, que o século XIX, após tê-los sofrido tumultuosamente, parece ter resolvido para sempre. E será com *Canaã* (1902), um romance sobre a vida dos imigrantes europeus, ambientado na colônia alemã de Porto do Cachoeiro, que se afirmará no mundo das letras Graça Aranha (1868–1931): ainda que o exórdio desse maranhense, que se plasmou ideologicamente na Escola do Recife, tenha acontecido anteriormente, em 1894, e que desde 1897 ocupava, na Academia Brasileira de Letras, a cadeira cujo patrono era seu mestre Tobias Barreto.

Na historiografia literária brasileira, o nome de Graça Aranha costuma abrir, não sem razão, o capítulo do modernismo de 1922, pela adesão entusiasta, determinante, que esse grande personagem, antes ainda que grande escritor, daria aos jovens de São Paulo em sua revolta contra as instituições. O lugar literário de Graça Aranha é aqui, de todo modo, nesta prefiguração de um Brasil terra prometida, onde a pacífica mistura das raças, fora de qualquer preconceito europeu, poderá fazer nascer uma nova humanidade. E é por tal “mensagem” de romance ideológico que *Canaã* será assumido pelos jovens modernistas como bandeira de seu movimento. Ainda que a forma fosse ainda toda entre naturalismo, impressionismo e simbolismo. O naturalismo intervinha na descrição ambiental, lugares, festas camponesas, conversas e, central, a história dramática de Maria Perutz, filha de imigrantes, seduzida pelo “patrãozinho”, expulsa de casa, parturiente solitária junto de um rio onde o recém-nascido é devorado pelos porcos. O impressionismo aflorava na pintura (com técnica pontilhista, diz Antonio Alatorre) de cenas baseadas no jogo de luzes, na fragmentação e na justaposição de cores (os verdes, os amarelos, e diamantes, topázios, safiras e reflexos azuis e violáceos sobre a cabeça loura de Maria), com *intermezzi* sonoros (pássaros como flautas e violinos, a orquestração desesperada da floresta em chamas “como o grito metálico da araponga e a nota suave e triste dos ninhos que queimam” e, por todos os lados, com um *crescendo* bethoveniano, vozes humanas). O terceiro componente, enfim, o simbolismo, intervinha na criação de personagens-ideia, como o casal Milkau e Lentz: dois imigrantes alemães movidos por razões diferentes para o novo continente, os quais já na disputa inicial (uma espécie de diálogo platônico em um cenário simultaneamente atemporal e histórico, enquanto identificado com a floresta brasileira), determinam-se em posições antagonistas: Tolstói contra Nietzsche, a solidariedade universal impregnada de panteísmo de Milkau e a exaltação pangermânica de Lentz. A história final que une Milkau e Maria em uma fuga desesperada em direção a uma Canaã terra prometida (é Milkau a reconhecê-lo), da qual só as futuras gerações poderão gozar, é a chave de dissolução do símbolo.

Já se disse que Graça Aranha, poeta filósofo, nunca integralmente poeta, pois sempre tendente a demonstrar mais que a exprimir, e nunca inteiramente filósofo, porque a dimensão literária da expressão teria ralentado e condicionado a sua atuação “panestética”, imprimindo nela também a marca de um agradável diletantismo de salão, teria, por essa sua própria duplicidade, realizado uma obra híbrida e insatisfatória. Tanto na ficção narrativa (*Canaã*, 1902; *A viagem maravilhosa*, 1930), quanto no teatro de tese (*Malazarte*, 1911) e na meditação genuinamente filosófica. Partindo das bases conceituais da Escola do Recife (evolucionismo, monismo, determinismo), de clara matriz alemã, ela deveria chegar a uma formulação sincrética, a um só tempo *ars vivendi*, cosmologia e estética (*Estética da vida*, 1921), que, por sua vez, influenciaria em sentido revolucionário, emprestando-lhe o conceito estético de “eterna alegria”, a inteligência modernista de 1922.

Também foi dito que a justaposição de diversos planos narrativos, de diversos personagens, de diversas técnicas (a realista Maria e os dois abstratos idealizados paradigmas Milkau e Lentz), a intrusão de digressões estéticas e sociológicas, tirando ao romance organicidade, teriam feito de *Canaã* um *pastiche*, tecido com trechos antológicos heterogêneos. Mas, sem esquecer o fato de que Graça Aranha deve ser considerado inteiramente, homem e personagem, realizador e animador de literatura, como ponto de chegada e de partida de duas diversas e antagônicas estações literárias, no que concerne a *Canaã* se pode aceitar a tese de Alatorre. Essa propõe, de fato, uma leitura do texto na qual o eixo unitário é constituído não pelas ações dos personagens, mas justamente pelas ideias, em torno das quais se reagrupam episodicamente descrições e acontecimentos, discussões e exposições ideológicas, com uma continuidade mais musical que propriamente literária. O romance sucessivo, *A viagem maravilhosa*, já bem integrado na estação modernista, será diferente na perspectiva social, não na escrita, que permanecerá sempre de matriz impressionista e simbolista. E também o livro de memórias (*O meu próprio romance*, 1931), interrompido pela morte, repropõe, ainda que com toda a carga ideológica e subversiva desse paladino do espírito, o clima rarefeito de tantas infâncias revisitadas do simbolismo brasileiro.

7. A prosa ática dos “machadianos”

Paralelamente à experiência simbolista, continua-se nos primeiros vinte anos do século xx uma escrita de límpida e digna tradição machadiana por parte dos literatos que viveram à sombra de Daudet, de Anatole France, atentos depois à lição lírica do “conto de atmosfera” de Jules Renard ou simplesmente decididos a não se inserirem em nenhuma corrente coeva e a alcançar a originalidade antes pela negação do que pela programática e violenta autodefinição.

Os experimentos acontecem em sua maioria no setor do conto e conhecem, ainda no fim do século xix, os nomes de Pedro Rabelo (1868–1905), que permanecerá talvez mais por ter imposto a denominação especializada da Academia Brasileira de Letras (prevista, segundo o projeto de Inglês de Sousa, em sentido mais lato, como Academia do Brasil) do que por seus contos de ortodoxa, mas não genial, filiação machadiana, com recordações de Zola e de Coelho Neto (*Alma alheia*, 1895); de Domício da Gama (1862–1925), autor, no início de sua carreira de diplomata e homem público, de *Contos a meia tinta* (1891) e de *Histórias curtas* (1901) em uma prosa trabalhada, ortodoxamente parnasiana; do já recordado Magalhães de Azeredo, autor de um juvenil volume de contos (*Alma primitiva*, 1896); e, enfim, de Medeiros e Albuquerque, homem de prestígio social e poeta baudelairiano, de quem permanecem alguns bons contos, na linha de um realismo à maneira de Maupassant (*Mãe Tapuia*, 1900; *Um homem prático*, 1906, até *O assassinato do general*, 1926, com momentos de realização perfeita como, por exemplo, em *As calças do raposo*, contraponto irônico e patético do trágico *O Ateneu* de Pompeia), dois romances (*Marta*, 1920 e *Laura*, 1923) e um malicioso livro de memórias (*Quando eu era vivo*, ed. póstuma, 1942), no qual a extrovertida *belle époque* brasileira, aquartelada em Paris, res ponde de modo vitalista e impertinente ao espírito de lúgubre e sonhadora congregação dos simbolistas.

Uma prosa cristalina, ensaística, é também aquela do baiano, “magro” dessa vez, Constâncio Alves (1862–1933), que de Machado escolhe a

linha anatoliana e a dimensão jornalística do “dia a dia” (*Figuras*, 1922); e aquela do carioca Tristão da Cunha (1878–1942), que, após um início poético simbolista-crepuscular (*Torre de marfim*, 1901), orientada tanto por *Os simples* do português Guerra Junqueiro quanto pelo ambiente cultural em que ele se encontra projetado (foi redator brasileiro do *Mercure de France*), mergulha o natural *humour* e a bonomia, de que é congenialmente dotado, na prosa refinada do decadente, na qual a crônica, crítica e conto acabarão por conviver com plena naturalidade (*Coisas do tempo*, 1922; *À beira do Styx*, 1927; *Histórias do bem e do mal*, 1943).

A “literatura na surdina” (a expressão é de Tristão de Ataíde) continua com o nome de Mário de Alencar, filho do grande José, de quem bastará citar a “novela”, impregnada de sutil e cotidiano fatalismo machadiano, “O que tinha de ser” (em *Contos e impressões*, 1920). E se prolonga em toda uma série de escritores para pequenos públicos. Para eles, aquilo que conta não é mais o tema nem o cenário urbano ou bucólico, pois nessa perspectiva também a paisagem é sentida em termos de estado de alma; nem tampouco a cronologia, no sentido de que as gerações se reencontram no gosto pela modesta, mas sempre contida cotidianidade expressiva. É o espírito de João Lúcio, Aristides Rabelo, Godofredo Rangel, que revive em outros narradores caligráficos como Léo Vaz (1890–1969), autor de um delicado e malicioso *O professor Jeremias* (1920), dos contos de *Ritinha e outros casos*, 1923, e, após uma pausa de anos, do fantasioso *O burrico Lúcio* (1951), recriação caipira do *Asno de ouro* de Apuleio.

Mais adiante no século xx, encontramos ainda Amadeu de Queirós (1873–1955), que veste com o mesmo estilo puro, sutil, suas histórias, não importa se rurais (*Praga de amor*, 1927; *A voz da terra*, 1928; *João*, 1945), urbanas (*Quarteirão do meio*, 1944, de ambiente paulistano) ou autobiográficas (*Dos 7 aos 77*, 1956). As obras e os dias dos homens são iguais em todo lugar, no ritmo da vida e das estações. E assim “o tempo passa lento e vário. A vida continua”, “O tempo é passado”, “O ano passa bem”, são expressões recorrentes e quase obsessivas de seu metrônomo narrativo: onde o homem, à margem da vida, “fica naturalmente cismativo”. Sempre dedicado, em um clima de

inquietação e de melancolia, em busca do tempo perdido em formas de pudico psychologismo memorialístico, encontramos ainda Gilberto de Alencar (1886–1961), que após a estreia com os contos de *Prosa rude* (1909), continua a sua parábola narrativa com *Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho* (1946), através de *Misael e Maria Rita* (1953) até *Reconquista* (1961). Junto a ele, Eduardo Frieiro (1892–1982). Antes de se tornar o ensaísta intérprete por excelência da cultura mineira, Frieiro, de fato, estreara com um romance histórico (*O mameluco Boaventura*, 1929, ao gosto do *Mestre de campo* de Afonso Arinos) e depois com narrações da vida urbana, pinturas de uma Belo Horizonte na qual os costumeiros grupos de intelectuais à margem continuam a discutir com perspicácia os grandes problemas da existência e os pequenos acontecimentos do “nada acontece” cotidiano (*O clube dos grafômanos*, 1927; *Inquietação e melancolia*, 1930).

É o mesmo clima crepuscular dos clubes provinciais, dos grafômanos e das esposas traídas, no limite das “cidades mortas” de Monteiro Lobato, que reencontramos nas obras em prosa de Ribeiro Couto (1898–1963), cuja figura, considerada comumente como “de transição”, pode ser estudada sob a perspectiva da poesia, no contexto modernista, e sob a perspectiva da prosa (como aqui), entre esses crepusculares líricos e patéticos. Os contos de Ribeiro Couto (*A casa do gato cinzento*, 1921; *O crime do estudante Batista*, 1922; *Baianinha e outras mulheres*, 1927; *O clube das esposas enganadas*, 1933; *Largo da Matriz*, 1940) participam da atmosfera transfiguradora da realidade cotidiana que pode fazer pensar em narradores como Katherine Mansfield. Os romances, sempre em tons líricos e atenuados, em uma prosa de períodos breves, de um diluído e diarístico impressionismo, desenvolvem, por sua vez, em díptico (*Cabocla*, 1931; *Prima Belinha*, 1940), a oposição cidade-campo. Não é a oposição estilizada em Portugal por Eça de Queirós em dicotomia ideológica, mas antes o binômio fixado no idílio de Coelho Neto, *O morto*: um jogo refinado de estados de alma e de evasões, só um pouco fora de lugar (ao menos em relação à data de publicação) em um Brasil que, justamente naqueles anos, experimentava a primeira onda do novo romance radical nordestino.

Cidades mortas também no Sul, onde Telmo Vergara (1909–1967), cronologicamente mais jovem, mas fiel à mesma temática menor no cenário urbano de um Rio Grande do Sul em que a era gaúcha praticamente acabou, elabora as suas tranquilas histórias de crepúsculo (*Nove histórias tranquilas*, 1938; *A lua nos espera sempre*, 1946, etc.); e onde o jovem Érico Veríssimo (1905–1975), que reencontraremos como paladino da socialidade, caligrafa as suas primeiras histórias crepusculares que recordam música longínqua (*Clarissa*, 1933; *Música ao longe*, 1935).

A lista poderia continuar, mas é melhor pararmos por aqui. Porque, além dos limites propriamente temporais, todos esses escritores que quisemos classificar como “áticos” e pré-modernistas são acomodados por um ideal de prosa purista, em que a tradição de Anatole France se insere naturalmente no tronco nacional machadiano. Gente que pode talvez acompanhar com simpatia, como Eduardo Frieiro, o movimento modernista: mas que se mantém fora por constituição, eu diria, ainda mais que por íntima convicção. No limite extremo, mas já totalmente consciente do quanto o modernismo disse de novo e de autêntico, encontraremos ainda nessa linha o romance burocrático de Ciro dos Anjos; ao qual, todavia, retornaremos ainda.

8. Sorriso, careta e irritação da sociedade

A literatura é como o sorriso da sociedade. Quando ela é feliz, a sociedade, o espírito se lhe compraz nas artes e, na arte literária, com ficção e com poesia, as mais graciosas expressões da imaginação. Se há apreensão ou sofrimento, o espírito se concentra, grave, preocupado, e, então, histórias, ensaios morais e científicos, sociológicos e políticos, são-lhe a preferência imposta pela utilidade imediata.

— Afrânio Peixoto, 1940.

Lúcia Miguel-Pereira, em seu belo ensaio sobre o romance brasileiro até os anos 1920, devendo criar uma gaveta na qual recolher todos os narradores que não se pudesse chamar de românticos ou de naturalistas, que não fossem regionalistas ou simbolistas, ou

psicodescritores ao modo machadiano, que não fossem declaradamente sociais ou socialistas, recordou-se de uma fórmula de Afrânio Peixoto (por nós nomeado precipuamente por sua produção “regionalista”) e reagrupou *tutti quanti*, laicos e católicos, gordos e magros, melancólicos e sorridentes, sob a etiqueta “o sorriso da sociedade”. A fórmula é boa e sobretudo cômoda; e pode ser acolhida, ainda que ampliada como aqui se propõe, porque jamais como nas duas primeiras décadas do século xx, no Brasil precedente, durante e após a Primeira Guerra Mundial, a sociedade soube sorrir. Mas soube também refazer o verso à própria imagem refletida no espelho literário mundano; ou franzir o cenho diante desta imagem reveladora de um não pensamento imprudente além de impudente. Os escritores mais indicativos de cada uma dessas posturas nos parecem, entre os “sorridentes”, João do Rio; entre os críticos-irônicos ou até mesmo satíricos, Antônio Torres, entre os melancólicos e carrancudos, Lima Barreto: com quem já se entra na nova, jamais conclusa era do mal-estar.

Para Paulo Barreto (1881–1921), o pseudônimo literário João do Rio é uma precisa escolha estilística e programática: tornar-se, no conto como na crônica, o repórter, desenvolvido e mundano, do nativo Rio de Janeiro. Não, porém, do Rio pacato e quase tétrico, em seu simbólico jogo de salão, de Machado de Assis; não do Rio da injustiça social de Lima Barreto (dois escritores que nunca conseguiram lavar em si mesmos, mais que aos olhos dos outros, o pecado original de terem nascido “de cor”), mas do Rio da *transatlantic society* do tempo. É uma gente, essa, que faz indo e vindo entre a costa e Paris, que se encontra para os *five o'clock teas* e tem refinados costumes, vícios, vestidos, manias, cultura europeia, entre Oscar Wilde e Eça de Queirós, Jean Lorrain e Nietzsche, com palavras francesas e inglesas, intercaladas entre aspas no discurso de superfície. O Rio que se civiliza (“O Rio civiliza-se”, o *slogan* inventado por Figueiredo Pimentel para a sua coluna mundana *O Binóculo*, torna-se a bandeira do tempo) sofre nesse período um total travestimento urbano. A febre amarela importada do Caribe, fantasma antiturista que aterrorizara Gobineau e que, por sessenta anos, fora o espantalho de toda emigração, colabora para fazer desaparecer os navios locais. Nasce o Rio *modern style*, rival

de Buenos Aires, proclamada Paris da América (assim como Belo Horizonte será o *pendant* competitivo de La Plata). Das colunas dos jornais que hospedam sucessivamente a sua assinatura, sempre mais apreciada e caracterizante, João do Rio acompanha em estilo ágil, e frequentemente com competência documental, cada passo da capital, e fixa-lhe o semblante antigo em *A alma encantadora das ruas* (1908). Em suas mãos, a crônica de Machado e de Bilac, entremeada de considerações existenciais, mas ainda estática e atemporal, transforma-se no “serviço” jornalístico. Nasce o gênero novo da entrevista que, estendida aos escritores do tempo, conservou-nos os preciosos testemunhos do *Momento literário* (1904). Como investigação dos costumes, em episódios, nasce o volume *As religiões do Rio*, que na verdade pareceu plágio das *Petites religions de Paris* de Jules Bois, mas que ainda hoje conserva um real interesse documentário, com suas missas negras e suas macumbas, as igrejas protestantes e as tendas espíritas. E nascem, junto ao teatro, do qual falaremos, os contos de *Dentro da noite* (1910), *A mulher e os espelhos* (1911) e *Rosário da ilusão* (1912) “como uma mão cheia de confetes sobre uma tela”, dirá Tristão de Ataíde.

Espírito mais universal, pela cultura, se não pela postura sorridentemente cosmopolita que distinguia João do Rio, Gilberto Amado (1887–1970), diplomata (representante do Brasil na ONU), tinha a mesma formação jornalística de Paulo Barreto, embora temperada de cultura filosófica e de um interesse pelo Brasil como unidade histórica e cultural, tomado da escola nordestina do Recife. Livros como *A chave de Salomão e outros escritos* (1914), no qual a crônica carioca à maneira de João do Rio se alterna com o ensaio literário, ou como *Grão de areia* (1919), *Aparências e realidades* (1922), *A dança sobre o abismo* (1932), nascem também esses como *collages* tardias de páginas escritas sob a urgência do estímulo cotidiano (o trabalho do encadernador ao qual aludia Laet). Em certo ponto da vida, contudo, Gilberto Amado muda o objeto da própria consideração e começa o autorrelato memorialista (*História da minha infância*, 1954; *Minha formação no Recife*, 1955; *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, 1956; *Presença na política*, 1958; *Depois da política*, 1960). Mais que o cronista ou o romancista (*Inocentes e*

culpados, 1941; *Os interesses da companhia*, 1942), ou o ensaísta, será esse Gilberto Amado que permanecerá: para a prosa que se faz ler e que narra “coisas realmente acontecidas”.

O terceiro homem da ensaística jornalística do início do século xx, Antônio Torres (1885–1934), era de outra matéria humana: ex-padre, leva para a nova profissão de jornalista (*Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro) uma bagagem de anticonformismo reprimido, de sarcasmo, de condenação de qualquer fraqueza humana, capaz de o fazer classificar como “abjeto” um personagem fácil e sobretudo amigo dos portugueses como João do Rio: sempre o antigo ressentimento da colônia em relação à mãe-pátria. Mas, nas requisitórias antilusitanas (*Razões da inconfidência*, 1925) ou na pasquinada dos costumes contemporâneos, imiscui, no entanto, um gosto, raro em um jornalista, pela página não escrita, mas documentada. O seu fechado moralismo nacionalista lhe fazia, aliás, auspiciar, com pouca previdência, que desaparecesse para sempre da face do Brasil o jogo de futebol: “uma coisa brutal, perigosa, intolerável”, em que a “inteligente moderação e o irônico predomínio do espírito” desapareceram para dar lugar a uma “simples exibição de força muscular, a um delírio de corridas, de encontrões, chutes e tombos”, piorada, além do mais, pelas “incorrigíveis propensões” do temperamento nacional. Mais realista e extrovertido, Coelho Neto se mostrava entusiasta do novo “jogo bretão”, construindo-lhe até mesmo um *pedigree* greco-latino e estabelecendo também neste uma ligação à distância com aquela sua humoral reencarnação modernista que se chamará José Lins do Rego.

A sátira agressiva e irreverente de Antônio Torres não era, de resto, mais que um exemplo daquela crítica aos valores que pensadores de todas as correntes desenvolviam em vários níveis, quase sempre em termos de oposição binária. No plano filosófico, há a resposta espiritualista ao enfileiramento oitocentista das posições positivistas por parte de um pensador isolado como Farias Brito (1862–1917). A sua ação no plano da práxis (*A verdade como regra das ações*) se fará sentir em escritores da ação católica (Jackson de Figueiredo, 1891–1928: *A reação do bom senso*; Tasso da Silveira, de quem se falará, etc.), que anos depois chamarão para si a cruzada contra o

modernismo primitivo de “Pau-Brasil”. E há a reação nacionalista de Alberto Torres (1865–1917), o qual afronta teoricamente em suas obras (*A organização nacional*, 1914; *As fontes da vida no Brasil*, 1915) alguns daqueles temas, como o regionalismo ou o nacionalismo, sobre os quais se polarizará posteriormente em termos mais literários a atenção dos pré-modernistas (*Revista do Brasil*) e dos modernistas, em sua componente verde-amarela. Serão eles a estilizar a realidade social brasileira em uma série de oposições, como campo–cidade, Brasil–não Brasil, futuro–passado, que às vezes são equivalentes e às vezes ambigualmente invertíveis segundo a carga positiva ou negativa atribuída a cada um dos componentes.

A oposição cidade–campo, litoral das grandes metrópoles e interior provincial e camponês, reaparece em nível humorístico nas *Cartas de um matuto* publicadas entre 1908 e 1914, na *Careta* do Rio de Janeiro. Nelas, um fazendeiro de Minas, Tibúrcio da Anunciação, que foi para o Rio com a mulher, Dona Gabriela Juventina, e a filha, Bibi, para a Exposição Nacional de 1908, narra à comadre que permaneceu na roça a sua experiência da metrópole renovada. Autor das cartas, após um empurrão inicial de Viriato Correia, é Mário Brant (1876-1968), o qual, após o desaparecimento do personagem Tibúrcio, lhe retomará a ideologia sob o pseudônimo de R. Manso na prosa urbana de suas “crônicas e frases”. Junto dele, Aristides Rabelo. Por seis anos, os dois com a sua *verve* colegial exporão ao ridículo o *côté* esnobe da sociedade burguesa em transformação, cantada por João do Rio. Mário Brant (1876– 1968), economista e escritor, será posteriormente, seja deixado claro, também o editor discreto dos diários de adolescente da mulher, Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell (1880–1969), autora “involuntária” do sereno e agora clássico *Minha vida de menina* (1943).

A sátira política, quando ligada aos homens e aos acontecimentos do lugar, perde, contudo, aquilo que tem de mordente e até mesmo de significado com a distância de anos. E é por isto que um malicioso poema gauchesco como *Antônio Chimango* (1913), de Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcelos: 1851–1916), nascido como sátira à

clef, vale para nós como documento regionalista: saboroso na fixação da linguagem e da ideologia do gaúcho riograndense.

É um clima, aquele dos anos imediatamente precedentes a 1920, em que se compreende como tenha amadurecido o *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato e como, em seguida, o *Juca Mulato* de Menotti del Picchia tenha levado direto, em uma linha de sentimentalismo nacionalista, ao reacionarismo verde-amarelo. Mas tal clima podia também encubar o nacionalismo modernista e aberto de um Mário e, sobretudo, de um Oswald de Andrade.

A São Paulo dos “quatrocentos anos”, que importava cavalos da Inglaterra e mulheres da França, encontra uma sua irônica estilização na obra de Hilário Tácito (pseudônimo de José Maria de Toledo Malta), cuja “sátira filosófica” *Madame Pommery* preludia a grande risada de Oswald de Andrade. A São Paulo, assediada pelas novas ondas migratórias, terá naqueles anos o seu retratista nas “Cartas d’Abaixo Piques”, publicadas pelo *O pirralho*. O autor, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892–1933), coloca em cena, com seu personagem-pseudônimo Juó Bananére (primeira voz da democracia paulista, segundo Otto Maria Carpeaux), o tipo do novo homem de São Paulo, o imigrante italiano que em seu delicioso, macarrônico ítalo-paulista, debocha da tradição parnasiana do *parlar pulito*. Enquanto chama em causa os sinais do prestígio burguês, a língua como hábito, Juó Bananére faz com o seu deboche linguístico a crítica às instituições, de cuja língua aqueles temas são o signo:

Na migna terra tê parmeras
Dove ganta a galigna dangola;
Na migna terra tê o Vap’relli,
Chi só anda di gartolla

A servir de matéria para o exercício não está apenas a nacional — e resistentíssima — *Canção do exílio* de Gonçalves Dias, mas a soma de valores que subjaz a esta: onde o sabiá é substituído pela galinha d’angola, e onde sobretudo o prestígio local é representado pelos novos *businessmen* paulistas, todos italianos de origem, que “só andam de cartola”, como se usa em Londres.

9. De Lima Barreto a Adelino Magalhães: romance social e exercícios na penumbra

A crítica social de Lima Barreto é mais direta, mais dolorosa, mais consciente. Para Caio Prado Júnior, Lima Barreto é “um dos maiores, sob muitos aspectos o maior romancista do Brasil”, assim como para Agripino Grieco ele era “o maior e mais brasileiro de nossos narradores”. Aqueles que reprovam em Machado de Assis o absenteísmo e a associalidade, encontram em Lima Barreto o substituto ideológico de Machado, aquele que Machado teria podido ser se não tivesse sido Machado. Sem dúvida, Lima Barreto tem lados humanos mais convincentes que seu confrade burguês: mas a arte é outra coisa e o escritor Lima Barreto não é, contudo, Machado de Assis.

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922) nasce e morre no Rio. Em tríptico com Cruz e Sousa, negro, e Machado de Assis, mulato dissimulado, sua vida foi a existência atribulada e complexada do homem de cor em uma sociedade talvez não racista, mas seguramente classista: e onde não por acaso a cor coincide frequentemente com a classe. Machado de Assis reagia com a epilepsia e a integração. Lima Barreto, com o alcoolismo e o protesto socialista. O seu mundo não é aquele alto-burguês de Machado de Assis, mas o pequeno-burguês e proletário de seus personagens gogolianos: escrivães, empregados subalternos, gente de bairros suburbanos em tempo de serenatas e tragédias de periferia. E cada página escrita exala autobiografia: a história transposta do mestiço que foi Lima Barreto, filho de um tipógrafo e de uma professora primária, órfão de mãe aos sete anos, protegido pelo padrinho, o Visconde de Ouro Preto (assim como dos padrinhos benfeitores, Cruz e Sousa e Machado haviam recebido um modesto viático), hóspede com o pai, que ali trabalha como guarda e que depois será internado como paciente, em uma colônia de loucos da qual levará consigo a recordação alucinante por toda a vida, precocemente alcoolizado e por sua vez interno intermitente de manicômios: mas também intelectual empenhado como poucos,

preparado culturalmente pela leitura dos grandes romances franceses e russos à adesão entusiasta à Revolução de Outubro. Em 1918 o encontramos de fato maximamente militante, autor de um manifesto (11 de maio, no jornal ABC) e de numerosos artigos de ação socialista, posteriormente recolhidos em volume após sua morte aos quarenta e um anos.

Os romances mais célebres são três. O primeiro, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), contém uma exasperada autobiografia de um “humilhado e ofendido”, no qual um historiador da literatura e um crítico como José Veríssimo reprovava a ausência de distanciamento em relação à crônica vivida em primeira pessoa, a incapacidade da síntese exemplar, a detalhada recordação de cada ofensa, cada abuso. O segundo, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915, mas publicado antes em capítulos no *Jornal do Comércio*, em 1911) é sem dúvida a obra-prima, em terceira pessoa dessa vez, na patética, abafada, mas muito pungente narração da história do empregado do Arsenal da Marinha, a quem o ingênuo patriotismo leva primeiro, em meio ao escárnio dos medíocres, à internação no manicômio e, depois, em meio à indiferença dos bem-pensantes, à prisão e à condenação à morte. O terceiro e último é *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919, edição de Monteiro Lobato), novamente em primeira pessoa, com o testemunho direto, mas do outro lado da barricada em relação à crônica mundana de João do Rio, do “Rio que se civiliza”.

O maximalismo de Lima Barreto, que via as coisas do seu ângulo visual de pequeno-burguês suburbano, integrando presente e passado em sua iconoclastia dos valores consagrados, podia parecer às vezes contraditório. Porque condenava, por exemplo, por um lado o imobilismo social e por outro o “progresso” em seus aspectos mais externos e vistosos; os grandes aglomerados de edifícios e o arranha-céu no lugar do palacete, o cinema, o jogo de futebol, a mulher que trabalha fora de casa, o imigrante desordeiro e velhaco; por fim, a república canhestra e reacionária, em lugar do paternalista, preocupado governo imperial de Dom Pedro II.

A sátira, a caricatura de uma sociedade de meias figuras, morais e políticas, continua nas obras que chamaremos “menores” unicamente porque nos chegaram inacabadas, fragmentadas e frequentemente publicadas postumamente com o arbítrio inevitável em tais casos. Entre estas, *Numa e a Ninfa* (1915) é uma sátira política e social na qual os tipos que atuam na cena pública, o deputado, o grande eleitor, o imigrante russo, são estilizados em caricaturas. No incompleto *Clara dos Anjos* (a primeira redação é de 1904–1905, mas a edição é póstuma), a humilhação do mulato do subúrbio é vista na perspectiva feminina. E ainda nas reflexões e memórias da vida no manicômio de *Cemitério dos vivos* (póstumo), novamente autobiografia e estilização literária se encontram sem se fundir. O resultado é aquele de uma “verdade” documentária que, se recorda o Dostoiévski da *Casa dos mortos*, conserva-nos também o testemunho daquilo que era um hospício nos primeiros anos do século. Chegamos assim a *Os bruzundangas* (1922), que como as *Lettres persanes* de Montesquieu, introduz um “estrangeiro” a descrever a terra de Bruzundanga, isto é, o Brasil de 1920. A obra, entre as últimas em que Lima Barreto trabalhou, tem em sua lúcida ironia, na cerrada crítica social, no claro engajamento político e ideológico, um tom bem diverso do “estranhamento” do matuto Tibúrcio da Anunciação, ainda que o jogo seja o mesmo.

Na crítica de Lima Barreto às instituições, o estilo, aquela sua prosa descuidada, de períodos breves, impressionista como aquela de Raul Pompeia, mas deliberadamente menos trabalhada, grosseira, cheia de cacofonias e de repetições, é arma de primeiro plano. O inimigo, como para Juó Bananére, mas em outro nível, é o parnasiano. Mas é um inimigo mais por aquilo que representa: o bem-estar burguês, talvez a Academia, que por aquilo que exprime. Em trechos antológicos, de uma secura extraordinária, como aqueles inseridos aqui e ali no *Policarpo Quaresma* (esse pequeno Quixote florianista que a história espera ao fim da estrada da vida para lhe despejar em cima todas as desgraças que merecem os pobres de espírito, os ingênuos, os idealistas), há repentinas quedas de tom: um adjetivo inútil, enquanto epíteto constante, um advérbio sobrando, uma rima involuntária, uma frase feita (de gente pobre que fala correto). Lima Barreto deveria

ganhar na tradução: na qual aquilo que conta é o conteúdo ou também, se o tradutor é fiel, a base sintática. Eis aqui a conversa de dois intelectuais de Bruzundanga (parnasianos para os adeptos aos trabalhos), captada pelo persa de turno:

Num dado momento Kotelniji disse para Worspikt:

— Gostei muito desse teu verso: “há luna loura linda leve, luna bela!”

O autor cumprimentado retrucou:

— Não fiz mais do que imitar Tuque-Tuque, quando encontrou aquela soberba harmonia imitativa, para dar ideia do luar, “Loga Kule Kulela logalam”, no seu poema “Kulelau”.

Wolpuk, porém, objetou:

— Julgo a tua excelente, mas teria escolhido a vogal forte “u”, para basear a minha sugestão imitativa do luar.

— Como? — perguntou Worspikt.

— Eu teria dito: “Ui! lua uma pula, tu moo! sulla nuit!”

— Há muitas línguas nela — objetou Kotelniji.

— Quantas mais melhor, para dar um carácter universal à poesia que deve sempre tê-lo, como ensina o mestre — defendeu-se Wolpuk.

Os bruzundangas, 1923, póstumo.

O que não é menos feroz que o relato (tornado anedota internacional) da batalha naval (histórica) de Policarpo Quaresma:

E assim era. Quase todas as tardes havia bombardeio, do mar para as fortalezas, e das fortalezas para o mar; e tanto os navios como os fortes saíam incólumes de tão terríveis provas.

Triste fim de Policarpo Quaresma, 1911.

Mas Lima Barreto não sorri para divertir. Escarnece para esconder sua desfeita de homem: e é nestes momentos que é verdadeiramente um grande escritor:

Lembrava-me de que deixara toda a minha vida ao acaso e que a não pusera ao estudo e ao trabalho de que era capaz. Senti-me repelente, repelente de fraqueza, de falta de decisão e mais amolecido agora com o álcool e com os prazeres... Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro...

Às minhas aspirações, àquele forte sonhar da minha mocidade, eu não tinha dado as satisfações devidas.

A má vontade geral, a separação dos outros tinham-me amedrontado, atemorizado, feito adormecer, a Zelia com seu cortejo de grandeza e de força. Rebaixara-me, tendo medo de fantasmas e não obedecera ao seu império.

Recordações do escrivão Isaías Caminha, 1909.

Junto da obra linear de Lima Barreto, no plano da escrita como naquele da ideologia, podemos recordar ainda a polifonia tumultuosa, bárbara e ambígua de Adelino Magalhães (1887–1969): um escritor complexo, para iniciados, cuja frequência é comprometida, por um lado, no nível mais baixo, pelo bom-mocismo que condena ao inferno das bibliotecas os seus livros “pornográficos”, por outro, no nível ideológico, por uma postura existencial de vate-super-homem, bíblico e romântico, místico e erotômico. Some-se a isso uma escrita definhada como impressionista, mas que é a verdadeira herdeira do simbolismo, com seus pontos de exclamação, as reticências de suspensão, as maiúsculas, as frases nominais, as invenções lexicais e a não integração em escolas literárias das quais ele, embora acompanhando-lhes e frequentemente lhes percorrendo as invenções, ignora culturalmente a existência. E se compreenderá como, desde a estreia escandalosa (*Casos e impressões*, 1916), que colocava no mercado produtos só aceitos no Brasil após uma decantação dos nomes de Breton, Aragon, Éluard, Reverdy, mas também de Joyce e do Lawrence de *Lady Chatterley*, até *Quebra-luz*, de 1946, a carreira do escritor tenha sempre sido um “exercício na penumbra”. Os amigos, os admiradores, os críticos, estão todos em uma faixa de intelectuais espiritualistas de procedência simbolista, e para ele invocam uma lista de nomes que vai de Lautréamont a Proust. Será preciso esperar que passem ainda alguns anos e talvez, além da barreira dos pontos de exclamação e das reticências, descobrir-se-á em Adelino de Magalhães um autêntico, singularíssimo escritor.

10. O teatro entre realismo e crepuscularismo

Em nenhum nível de sua cronologia, a literatura brasileira — ainda que tenha poetas, narradores, ensaístas que valem a pena apontar ao mundo, resgatando-os do isolamento em que foram colocados pelo inicial condicionamento linguístico — pôde produzir um autor dramático que esteja para as letras nacionais como Shakespeare está para as inglesas, Lope e Calderón para as espanholas, Molière e Racine para as francesas, Gil Vicente para as portuguesas e Pirandello para as italianas. De tal afirmação podem talvez ser excluídos os últimos sessenta anos: mas aqui o discurso, como para qualquer outro teatro, deve se desenvolver numa perspectiva diversa.

Permanecendo dentro dos limites do espetáculo “histórico”, pode-se afirmar que, a não ser pelas poucas exceções apontadas até aqui, a cena brasileira viveu quase sempre de adaptações do repertório estrangeiro. E um repertório nacional se constitui a muito custo na “história da literatura dramática brasileira”, retalhando da atividade maior de narradores, poetas, ensaístas, as franjas ociosas e divertidas dedicadas por eles à cena. O resultado é que tal situação, por um lado, obriga-nos a superestimar, ainda que somente para maior iluminação crítica daqueles autores, textos que em si não dizem muito; e, por outro, nos induz a uma distinção — tão absurda quanto inoperante em uma história que quer ser da literatura e não do espetáculo — entre “textos dotados de qualidades literárias” e textos eminentemente teatrais.

10.1. machado de assis

O primeiro nome a se apresentar neste novo parágrafo teatral, inserido à força no contexto que se desejaria harmônico de uma história da tradição estilística, é o de Machado de Assis. É costume começar cada capítulo sobre o Machado autor dramático com a “verdade crua” dita por Quintino Bocaiuva (1836–1912), por sua vez autor de truculentos dramas românticos, ao amigo que lhe pedia um juízo acerca de suas primeiras comédias (*Desencantos*, 1861; e sobretudo *O caminho da porta*, 1862; *O protocolo*, 1863), escritas justamente após tantas traduções de Sue, Beaumarchais, Dumas Filho: “As tuas duas

comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses [...] são belas porque são bem escritas. [...] As tuas comédias são para serem lidas, e não representadas”.

Machado teria aceitado o veredito e — embora continuando a se ocupar ativamente de teatro com textos que não só se adensam nas primeiras décadas de produção literária, mas também que o acompanham por todo o arco da vida (*Quase ministro*, 1863; *Os deuses de casaca*, 1866; *Antes da missa*, 1878; *Tu só, tu, puro amor*, 1881; *Não consultes médico*, 1896; *Lição de botânica*, 1908) e sobretudo com uma vigilante, amorosa, constante obra de crítico teatral — canalizaria para outras formas expressivas a própria carga poética. Mais agudamente, Ruggero Jacobbi declara que Machado não foi autor dramático porque os tempos, no Brasil, não mereciam um Machado de Assis: como que reconhecendo que enquanto o poeta ou o narrador se pode permitir saltar sobre gerações e falar à posteridade, o dramaturgo deve (aliás, quer, do contrário não faria teatro) estabelecer um diálogo com os próprios contemporâneos. Da obra teatral de Machado permanece, de todo modo, uma finíssima *Lição de botânica*, na qual reencontramos o diálogo leve, a atmosfera, as personagens, tantas, dos contos e romances da primeira fase (a jovem viúva, o botânico tímido, barão e sueco, o final alegre e bem composto). Permanece talvez o romântico *Tu só, tu, puro amor*, que propõe em termos garrettianos (*Um auto de Gil Vicente*, mas também o poemeto “Camões”) o caso para-histórico e, para nós, “tassiano” de um Camões exilado por amor: no qual é, todavia, interessante, e não aprofundado pela crítica avessa a antiquilhas, o jogo de incrustação linguística em que o culto Machado de Assis evoca constantemente cartadas estilísticas tomadas diretamente da fonte camoniana (“Vinde cá...”, na boca de Catarina de Ataíde, como “Vinde cá, meu tão certo secretário” da célebre canção, etc.).

10.2. frança júnior

Do teatro diletante de Machado ao teatro profissional de França Júnior (1838–1890) e de Artur Azevedo: mas também da artificiosidade da reconstrução histórica e da literariedade do provérbio, ao gosto do “spectacle dans un fauteuil” de Musset, à contemporaneidade e coralidade envolvente da revista e da comédia de costumes.

Como definição de *cliché*, pode-se dizer que França Júnior é o Martins Pena do “Segundo Reinado”, com a mesma estilização tipológica (o fazendeiro paulista, o comerciante português, o estrangeiro ávido e arrivista, o político logorreico), embora com menor capacidade de ligar entre si os diferentes ingredientes estilísticos. Para o historiador dos costumes, é esta uma fonte interessantíssima, como as contemporâneas incisões caricaturais que abundam nos impressos da época. Entre todos os textos, uma boa comédia é *As doutoras* (1889), libelo feminista incrustado, porém, de todos os preconceitos de uma sociedade que não desejava que o rosto “saudosos” do Rio de Janeiro mudasse, não desejava que as mulheres estudassem, não desejava que os caipiras e caboclos se tornassem homens da cidade, não desejava que os imigrantes adquirissem os mesmos direitos dos nativos. É o mesmo espírito nostálgico, brilhante e reacionário que circula nos *Folhetins*, as crônicas jornalísticas nas quais a França era mestre: mas também o mesmo gosto que, do outro lado do oceano, motiva as paralelas sátiras de revisteiras do *pendant* português de França Júnior, a saber, Gervásio Lobato (*As médicas* de Lobato é de 1888).

10.3. qorpo santo

Entre as malhas da cronologia teatral codificada, que pretende uma transição direta de França Júnior a Artur Azevedo, a crítica, na pessoa de Guilhermino César, historiador da literatura riograndense e um seu entusiasta paladino, introduziu nos últimos tempos um nome novo, aquele de Qorpo Santo, como um Sousândrade do teatro. De Qorpo Santo (pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, nascido na Vila do Triunfo, no Rio Grande do Sul em 1829, morto em Porto Alegre em

1883), existia vagamente, antes da atual redescoberta, a lenda. E era a lenda de um homem que, do decoro cotidiano de uma vida burguesa (uma certa consistência patrimonial, mulher e filhos, comerciante e professor primário na grande vila que Porto Alegre era então), aprofunda de modo imprevisto em uma loucura da qual são sinais externos a eleição do nome artístico na zona mística do vocabulário, ademais com um “Q” pouco ortodoxo escolhido com base em precisas convicções ortográficas, a grafomania literária e, enfim, a autoedição na tipografia fundada justamente para publicar os seus textos unanimemente recusados: tudo isso entre uma pausa e outra da internação manicomial imposta pela autoridade judiciária. No ápice da loucura, por volta de 1866, Qorpo Santo compõe quase todo o próprio teatro apresentado nos fascículos da *Ensiqlopèdia ou Seis mezes de huma enfermidade*, da qual restaram somente três cadernos.

Os loucos do século XIX eram os precursores dos sábios do nosso século; porque hoje Qorpo Santo é um grande nome teatral, citado como iniciador do teatro do absurdo, antes de Jarry, e naturalmente de Adamov, Beckett, Genet... Na realidade, as nove comédias até agora conhecidas (entre as quais *As relações naturais*; *Mateus e Mateusa*; *Hoje sou um, e amanhã outro*, etc.) são extremamente interessantes, pelos temas, que somente um louco podia evidentemente afrontar no clima de bom-mocismo da época: quase de homossexualidade (com o aparecimento de duas figuras verdadeiramente beckettianas, Tamandaré e Tatu, da *Separação de dois esposos*), de dupla personalidade, de crítica às instituições (se bem que aqui o *cliché* seja mais ou menos aquele corrente, e não erra Guilhermino César ao nomear justamente França Júnior). E depois, mais que o diálogo, bastante convencional, e a língua, pela qual não se sabe bem onde começa a voluntariedade da infração, interessa hoje a concepção “aberta” do texto dramático. Citaremos somente a intrusão de curiosíssimas rubricas da *commedia dell’arte* ou do teatro do absurdo, como:

Pode acabar assim; ou com a cena da entrada do Inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atracções e descomposturas etc.

Ou então:

Deve ir descendo o pano muito devagarzinho, e assim terminar o 3º ato desta Comédia ou Tragédia...

As comédias são todas rigorosamente assinadas, datadas e arrematadas por indicações do seguinte teor:

José Joaquim de Qampos Leão, Qorpo Santo, aos 37 anos de idade, em quatro ou cinco horas de trabalho.

10.4. artur azevedo e a sua época

O discurso é retomado no nome de Artur Azevedo (1855–1908), o único verdadeiro homem de teatro no qual o Brasil oitocentista até então realmente se reconheceu. Irmão de Aluísio, o romancista de *Cortico*, maranhense, poeta parnasiano de verve humorística e sentimental, autor de agradáveis contos em prosa e em verso, Artur Azevedo é, na linha da comédia de costumes que vem de Martins Pena, aquele que soube fundir em textos teatrais de mui digna feitura as duas tendências, até então bem distintas, do teatro popular e do teatro culto, o repertório clássico e aquele operístico, Molière e Offenbach, o provérbio “anexim” de tradição popular e a ariazinha de gosto escarnecedor. A sua comédia-opereta, na qual tudo é teatral, na qual os papéis são escritos para tal ou qual determinado ator e visando aquela representação, na qual não há aprofundamento psicológico, não há imaginação de tramas, não há ideologia, divertiam imensamente o público daquele tempo. Agradam ainda hoje, se um *canovaccio*⁴⁸ como aquele de *O mambembe* (1904), que traz ao brasileiro o tema ubíquo do teatro no teatro, da *farándula* que gira de teatro em teatro, de praça em praça, pelo país, pôde ser retomado reacendendo, também por seus graciosos *intermezzi* musicais, grandes sucessos junto ao público malicioso como aquele do século xx. Mais que nas deliciosas paródias dos textos nacionais (Coelho Neto) e estrangeiros, mais que nas comédias ambiciosas (*A joia*, 1879; *O badejo*, 1898; *O dote*, inspirada por um conto da romancista Júlia Lopes de Almeida, que José

Veríssimo dizia preferir a Coelho Neto), o espírito de Artur Azevedo e de sua época precisou, de todo modo, refletir-se, no Rio do fim do século, no gênero revista. Emblemática aqui é *A capital federal*, que, retomando o tema e o título de um romance de Coelho Neto (1893), mas adotando a estrutura teatral do conhecidíssimo *Morgado de Fafe em Lisboa* (1860) de Camilo Castelo Branco, leva aos palcos brasileiros a oposição campo-cidade já codificada na narrativa e na prosa contemporâneas. Como um Morgado de Fafe metropolitano, “Seu” Eusébio, o rústico que migrou para a cidade, concluía a sua aventura de perdição na corte:

A vida da capitá não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria.

Tudo isso com licença do futuro Monteiro Lobato e como resposta distante à Aninha, de Martins Pena, que só desejava ver pessoalmente as maravilhas do Rio.

10.5. coelho neto

Na torrencial produção de Coelho Neto não podia faltar o teatro: o qual não foi, todavia, simples episódio (mais de vinte dramas publicados, em seis volumes; a patética obstinação em “dirigir” a escola de teatro municipal) na vida do escritor, que acreditava no teatro como meio direto de comunicação com aquele público que ele atingia de todo modo com as suas histórias envolventes. Costuma-se reagir, especialmente por parte dos homens de teatro, contra a “língua” de Coelho Neto: que tornaria improponíveis hoje os seus textos. A verdade está talvez no fato de que justamente os conteúdos envelheceram. Não há mais para nós nada de paradigmático, de universal, em seus casos de consciência, em suas descrições de famílias arruinadas, nas anagnórises, nas histórias patéticas de atrizes que riem em cena enquanto em casa o filhinho morre, ou de mulheres ibsenianas desencantadas das localíssimas casas de boneca (*A muralha*, 1907), nos problemas provocados por acontecimentos de guerra que colocam ao médico (*vae victis!*)⁴⁹ o dilema de suprimir ou

não o fruto da culpa–não culpa para salvar a mãe (a qual naturalmente não é salva e se mata, *O intruso*, 1918). O mais suportável Coelho Neto é talvez justamente aquele bufão do início: que parodia os espíritas e as superstições locais (*O relicário*, *Os raios x*, 1911); e o melhor, aquele da realização logo individuada pelos contemporâneos que a aplaudiram longamente, *Quebranto* (1908), drama da enésima reencarnação do provinciano na cidade. Nele, todavia, é nova a caracterização expressionista, uma vez que o “rústico” não vem mais de Minas ou de São Paulo, mas é um autêntico seringueiro amazônico.

11. Teatro histórico e “reação idealístico-simbolista”

Sílvio Romero definia o teatro de Coelho Neto como “reação idealístico-simbolista”: naturalmente reação ao teatro de revista de Artur Azevedo. Os verdadeiros representantes do “idealismo-simbolista” foram, porém, os decadentes, parnasianos, penumbristas, crepusculares, com os quais o vital Coelho Neto não se podia identificar totalmente. Há um pouco de tudo. Começa-se com o trabalho “histórico-nacional”, *O secretário d’el-rei* (1904) de Oliveira Lima (1867–1928), simples *divertissement* do erudito que permanece nas letras brasileiras como o historiador de *Dom João VI no Brasil* (1908). Em seguida o drama de Afonso Arinos, *O contratador dos diamantes* (escrito em 1904, representado em São Paulo em 1913, publicado em 1917), elegante incursão no século XVIII “mineiro” com um bom *crescendo* dramático, não obstante o final didático antilusitano (o protagonista, antes de ser levado para Lisboa por ordem do Marquês de Pombal, lança o próprio anátema aos pósteros desde as montanhas de Minas). Parte daí aquela corrente do teatro “histórico” entre a viagem pitoresca no tempo, a caricatura e a re-evocação patriótica com a qual os comediógrafos dos anos 30 reagirão “civicamente” ao estímulo político que vem do Estado Novo de Getúlio Vargas. Os nomes são aqueles de Viriato Correia (*A marquesa de*

Santos, 1938; *Tiradentes*, 1939), Raimundo Magalhães Júnior (*Carlota Joaquina*, 1939, e *Vila Rica*, 1944), Joraci Camargo (*O Duque de Caxias*, 1937), etc.

O precedente teatro simbolista, embora frustrado no plano da realização cênica, conservara sempre, de todo modo, um tom mais alto e dignamente literário. E aqui se parte da fantasia romântica de Goulart de Andrade (1881–1936), que em *Numa nuvem* reconstrói fantasiosamente o clima de uma Florença *cinquecentesca*, e se chega ao drama em tom menor, mas sempre sábio e bem dosado daquele mestre do gosto que foi João do Rio (que refaz Oscar Wilde, de quem traduzira *Salomé*; e depois tenta o teatro intimista, o melodrama, o gênero brilhante, paradoxal, de salão: de *Última noite a Eva*, 1915).

Há, depois, o teatro “noturno e mórbido” de Roberto Gomes (1882–1922, suicida na noite de Natal), autor de *Berenice* e de *O canto sem palavras* (1897–1927). E há o *Malazarte* de Graça Aranha, a tentativa mais ambiciosa e a melhor não realização desse frustrado teatro de ideias. Levado à cena em 1911, no Théâtre de l’Œuvre de Paris, é publicado em francês antes que no original português. O seu protagonista é um Peer Gynt tropical, tomado do folclore ibérico para simbolizar a alegria metafísica que está na pânico integração no Cosmo e repropõe, ainda mais esquematizados na apresentação dramática, os temas da meditação filosófica do panestetismo presente nas obras narrativas e nos textos teóricos de Graça Aranha.

Em 1916, retorna com Cláudio de Sousa (1876–1954) o tema cidade-campo. Mas agora os dois termos da dicotomia se revestem de novos conteúdos: não mais o rústico que vai para a cidade, mas a burguesia aristocratizante do interior que afirma a própria moralidade contra o cosmopolitismo da capital. Vale talvez a pena, na monotonia e platitudo de um teatro provincial, seguir um tema como este e vê-lo mudar pouco a pouco de significado, enquanto ao redor mudam os valores sociais, morais, políticos. Até que, em 1921, enquanto a revolução modernista bate na porta (mas não ainda para o teatro), Gastão Tojeiro fará representar no Rio de Janeiro *Onde canta o sabiá*: texto em que a dicotomia cidade-campo opõe não mais o interior à

costa, a “roça” à corte, mas o Brasil “melhor país do mundo” em sua ainda edênica rusticidade a uma Europa corrompida que deve ser então repudiada. Trinta e cinco anos antes, Eduardo Prado escrevera:

Do mundo o melhor é a Europa, da Europa a França, da França Paris, de Paris, todo o perímetro do *pavê du bois du Bologne*!

Diário, 1886.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO

Cf. a bibliografia do capítulo anterior.

AUTORES INDIVIDUAIS

BARBOSA, RUI (Rui Barbosa de Oliveira: Salvador, BA, 5 de novembro de 1849 – Petrópolis, RJ, 1º de março de 1923).

Textos: Obras literárias: Da vasta produção de Rui Barbosa, homem político e juriconsulto, citam-se aqui apenas os textos que contêm preponderante intencionalidade literária (dos quais não é preterível a *Réplica às defesas da redação do projeto do Código Civil*, Rio de Janeiro, 1904, obstinado capítulo da história da língua no Brasil): *O Papa e o Concílio*. Rio de Janeiro, 1877; *Elogio de Castro Alves*. Bahia, 1881; *Cartas de Inglaterra*. Rio de Janeiro, 1896; Homero Pires (ed.), *Páginas literárias*. Bahia, 1918 (antologia); Id., *Cartas políticas e literárias*. Bahia, 1919 (antologia); *Oração aos moços*. São Paulo, 1921; *A queda do império*. Rio de Janeiro, 1921. Edições modernas: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1943; Virgínia Cortes de Lacerda (ed.), *Escritos e discursos seletos. (Oratória política. jurídica e acadêmica. jornalismo. ensaio. filologia)*. Rio de Janeiro, 1966.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Rui Barbosa”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907, série VI; CONSTÂNCIO ALVES, “Rui Barbosa”, in *Bahia ilustrada*. Rio de Janeiro, agosto de 1908; HOMERO PIRES, *Rui Barbosa escritor e orador*. Bahia, 1922; JOÃO RIBEIRO, “Rui Barbosa”, in RABL, janeiro–junho de 1923, nº 25–26; LAUDELINO FREIRE, “Elogio de Rui Barbosa” (1924), in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1936; RENATO ALMEIDA, “Revisão de valores: Rui Barbosa”, in *Movimento brasileiro*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1929; JOÃO DORNAS FILHO, “Algumas notas sobre o escritor Rui Barbosa”, in *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1939; TENÓRIO DE ALBUQUERQUE, *A linguagem de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1939; CÂNDIDO MOTA FILHO, *Rui Barbosa. esse desconhecido*. São Paulo, 1942; LUÍS

VIANA FILHO, *A vida de Rui Barbosa*. São Paulo, 1943 (7ª ed., São Paulo, 1965); FIDELINO DE FIGUEIREDO, “A personalidade literária de Rui Barbosa”, in *Brasília*. Coimbra, 1942, t. I; LUÍS DELGADO, *Rui Barbosa. Tentativa de compreensão e síntese*. Rio de Janeiro, 1945; CARLOS HENRIQUE DA ROCHA LIMA, *Através da “Oração aos moços”. tentativa de interpretação estilística de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1949; GLADSTONE CHAVES DE MELO, *A língua e o estilo de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1950; AMÉRICO JACOBINA LACOMBE, *Formação literária de Rui Barbosa*. Coimbra, 1954; EUGÊNIO GOMES, “Rui”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 304–323; R. MAGALHÃES JÚNIOR, *Rui. o homem e o mito*. Rio de Janeiro, 1963 (2ª ed., 1965); ERNESTO LEME, *Rui e a questão social*. São Paulo, 1965; BOSI, *Pré-modernismo*; EVARISTO MORAIS FILHO, *Rui Barbosa e a filosofia existencial cristã*. Rio de Janeiro, 1983.

LAET, CARLOS DE (Carlos Maximiliano Pimenta de Laet, Conde de Laet [título papalino]: Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1847 – 7 de dezembro de 1927).

Textos: Da vasta produção, ainda esparsa em jornais e revistas, estão reunidos em volumes: *Em Minas. viagens. literaturas. filosofias*. Rio de Janeiro, 1894; *A heresia protestante. Polêmica com um pastor presbiteriano*. São Paulo, 1907; Múcio Leão (org.), *O frade estrangeiro e outros escritos*. Rio de Janeiro, 1953; Eugênio Gomes (org.), *Polêmica de Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro, 1957; ed. antológica: Francisco Leme Lopes (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 73. Rio de Janeiro, 1967; *Obras seletas*, vol. I: Rio de Janeiro, 1983 (crônicas); vol. II: Rio de Janeiro, 1984 (polêmicas); vol. III: Rio de Janeiro, 1986 (discursos).

Estudos: LAUDELINO FREIRE, “Carlos de Laet”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1927; JÔNATAS SERRANO, “O mestre da ironia”, in *Homens e ideias*. Rio de Janeiro, 1930; ANTÔNIO J. CHEDIAK, *Mobilidade do léxico de Carlos de Laet*. Rio de Janeiro, 1941; Id., *Carlos de Laet. o polemista*, série I: São Paulo, 1942; série II: Rio de Janeiro, 1943; EUGÊNIO VILHENA DE MORAIS, “O Veuillot brasileiro”, in *Revista Natal*. Rio de Janeiro, dezembro de 1947; número especial da revista *Verbum*, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, dezembro de 1947; FAUSTO CUNHA, “Laet, príncipe imperfeito”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1967, caderno nº 4; GERALDO B. DE MENEZES, *Homens e ideias à luz da fé*, 1983.

RIBEIRO, JOÃO (João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes: Laranjeiras, SE, 24 de junho de 1860 – Rio de Janeiro, 13 de abril de 1934).

Textos: Poesia: *Dias de sol*. Rio de Janeiro, 1884; *Avena e cítara*. Rio de Janeiro, 1885; *Versos (1879–1889)*. Rio de Janeiro, 1889; *Intermezzo* (de Heine). Rio de Janeiro, 1894; 2ª ed., 1902; “Auto das Guerras de amor”, in *RABL*, nº 6. Ensaios: *Páginas de estética*. Lisboa, 1905 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1964); *O fabordão. crônica de vários assuntos*. Rio de Janeiro, 1910; *O folklóre (estudos de literatura popular)*. Rio de Janeiro, 1919; *Notas de um estudante*. São Paulo, 1921; *Colmeia*. São Paulo, 1923; *Cartas devolvidas*. Porto Alegre, 1926 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1961); *Floresta de exemplos*. Rio de Janeiro, 1931 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1959). Obras de divulgação: *História do Brasil. curso superior*. Rio de Janeiro, 1900 (14ª ed. por Joaquim Ribeiro, Rio de Janeiro, 1955; 21ª ed., Rio de Janeiro, 1969); *Compêndio da história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1906 (em colaboração com Sílvio Romero); *Frases feitas. Estudo conjectural de locuções. ditados e provérbios*, série I: Rio de Janeiro, 1908; série II: Rio de Janeiro, 1909 (2ª ed. em um volume, Rio de Janeiro, 1960); *A língua nacional*. São Paulo, 1921 (2ª ed., São Paulo 1933); *Curiosidades verbais*. São Paulo, 1927. Traduções: Edmondo de Amicis, *Coração*. Rio de Janeiro, 1893 (40ª ed., Rio de Janeiro, 1934); *Crepúsculo dos deuses*. Lisboa, 1905 (antologia de contos alemães: E.

Lembach, G. Keller, K. E. Franzos, A. Hensel, Th. Fontane, A. Gugits, Th. Kirschner, W. Schmidt-Bonn). *Crítica*: Vários volumes com o título genérico *Crítica*, ed. por Múcio Leão, desde 1952: *Clássicos e românticos*. Rio de Janeiro, 1952; *Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; *Poetas. Parnasianismos e simbolismo*. Rio de Janeiro, 1952; *Autores de ficção*. Rio de Janeiro, 1959; *Críticos ensaístas*. Rio de Janeiro, 1959; *Filólogos*. Rio de Janeiro, 1961. Ed. antológica: Múcio Leão (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 49. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: ARARIPE JÚNIOR, “João Ribeiro, filólogo e historiador”, in *História do Brasil. curso superior*, op. cit.; JOSÉ VERÍSSIMO, “O Sr. João Ribeiro, poeta”, in *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1906, série v; Id., *João Ribeiro*, ibid. Rio de Janeiro, 1907, série vi; MÚCIO LEÃO, *João Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1934; Id., “O pensamento de João Ribeiro”, in RIHGB, julho–setembro de 1960; Id., *João Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1962; CASSIANO RICARDO, *João Ribeiro e a crítica do pré-modernismo*, in *Curso de crítica* (vários autores). Rio de Janeiro, 1956; BRITO BROCA, “Um grande livro”, in *Horas de Leitura*. Rio de Janeiro, 1957; EDUARDO FRIEIRO, “Notas sobre João Ribeiro”, in *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 53–54, julho–dezembro de 1960; OTTO MARIA CARPEAUX, “O exemplo do velho”, in SLESP, 21 de julho de 1962; Augusto Meyer, “João Ribeiro ensaísta”, in *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1964; ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS, “João Ribeiro (Bibliografia sobre a sua obra)”, in *RdL*, setembro de 1960, suplemento nº 4; MÚCIO LEÃO, *João Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1962; BORIS SCHNEIDERMAN, “João Ribeiro Atual”, in *Revista Estadual Brasileira*, São Paulo, 1971, nº 10; ANTÔNIO HOUAISS, “João Ribeiro redivivo”, in Hildon Rocha (ed.), *João Ribeiro: A língua nacional e outros estudos linguísticos*. Petrópolis, 1979. O número monográfico dedicado a João Ribeiro da revista *Dialéctica*, Maceió, 1997, t. IV, nº 4.

POMPEIA, RAUL (Raul d’Ávila Pompeia: Jacuecan ga, próximo de Angra dos Reis, RJ, 12 de abril de 1863 – Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1895, suicida).

Textos: *Uma tragédia no Amazonas* (novela). Rio de Janeiro, 1880; “Microscópicos” (contos), in *Comédia*. São Paulo 1881; “As joias da coroa” (novela), in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, março–maio de 1880 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1935; 3ª ed., 1963); *O Ateneu* (romance). Rio de Janeiro, 1888 (11ª ed., São Paulo 1968); *Canções sem metro*. Rio de Janeiro, 1900 (ed. póstuma; 3ª ed., Rio de Janeiro, 1963); “Prosas esparsas”, in RABL, junho de 1920–março de 1921; Brito Broca (ed.), *Cartas da corte*, in *RdL*, dezembro de 1959, nº 12. Ed. antológica: Temístocles Linhares (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 8. Rio de Janeiro, 1957; Afrânio Coutinho (ed.), *Obras*. Rio de Janeiro, 1981–1984, 10 vols. (obra completa).

Estudos: CAPISTRANO DE ABREU, “Raul Pompeia”, in *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1882; Id., *Ensaios e estudos*. Rio de Janeiro, 1931, série I; ARARIPE JÚNIOR, “Raul Pompeia, *O Ateneu* e o romance psicológico”, in *Novidades*, Rio de Janeiro, dezembro de 1888–março de 1889, agora in *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II; DOMÍCIO DA GAMA, “Elogio de Raul Pompeia”, in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1934; NESTOR VÍTOR, in *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; ELÓI PONTES, *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro, 1935; OLÍVIO MONTENEGRO, “*O Ateneu*”, in MONTENEGRO, *Romance*; JOSÉ LINS DO REGO, “Raul Pompeia”, in *Conferências no Prata*. Rio de Janeiro, 1946; BRITO BROCA, *Raul Pompeia*. São Paulo, 1954; EUGÊNIO GOMES, “Raul Pompeia”, in *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958; Id., *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958; MARIA LUÍSA RAMOS, *Psicologia e estética de Raul Pompeia*. Belo Horizonte, 1958; WILSON MARTINS, *Joias da literatura*, in SLESP, 5 de junho de 1962; LÊDO IVO, *O universo poético de Raul Pompeia com canções sem metro e outros poemas*

em prosa. Rio de Janeiro, 1963; WILSON MARTINS, “Arredores de Pompeia”, in SLESP, 15 de fevereiro de 1964; VIRGÍNIUS DA GAMA E MELO, “Cromatismo em Pompeia”, in SLESP, 13 de fevereiro de 1964; Id., “O ser e o querer em *O Ateneu*”, in SLESP, 21 de março de 1964; ROBERTO SCHWARZ, “*O Ateneu*”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, 1965; SILVIANO SANTIAGO, “*O Ateneu*: contradições e perquirições”, in *Luso-Brazilian Review*, inverno de 1967, t. IV, nº 2, pp. 53–78; ARTUR DE ALMEIDA TORRES, *Raul Pompeia (estudo psicoestilístico)*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed., 1972); FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *O brinquedo absurdo*. São Paulo, 1978; LEYLA PERRONE-MOISÉS, “Ducasse-Pompeia”, in *La quinzaine littéraire*, Paris, 1980; Id., “Lautréamont e Raul Pompeia”, in *Revista de Cultura Vozes*, agosto de 1980.

COELHO NETO (Henrique Maximiano Coelho Neto: Caxias, MA, 21 de fevereiro de 1864 – Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1934).

Textos: Romances: *A capital federal. impressões de um sertanejo*. Rio de Janeiro, 1893 (5ª ed., Porto Alegre, 1928); *Miragem*. Rio de Janeiro, 1895 (4ª ed., Porto Alegre, 1926); *O rei fantasma*. Rio de Janeiro, 1895; *Inverno em flor*. Rio de Janeiro, 1897 e Porto Alegre, 1897 (4ª ed., Porto Alegre, 1926); *O morto. memórias de um fuzilado*. Rio de Janeiro, 1897 (3ª ed., Porto Alegre, 1926); *O paraíso*. Rio de Janeiro, 1898; *O Rajá de Pendjab*. Rio de Janeiro, 1898, 2 vols.; *A conquista*. Rio de Janeiro, 1899 (3ª ed., 1930); *Saldunes*. Rio de Janeiro, 1890; *Tormenta*. Rio de Janeiro, 1901; *Esfinge*. Porto Alegre, 1908; *Rei negro. romance bárbaro*. Porto Alegre, 1914 (2ª ed., Porto Alegre, 1926); *O mistério*. São Paulo, 1920 (em colaboração com Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia); *O polvo*. Porto Alegre, 1924; *Imortalidade*. Porto Alegre, 1926 (lenda); *Fogo fátuo*. Porto Alegre, 1929. Contos: *Rapsódias*. Rio de Janeiro, 1891; *Praga*. Rio de Janeiro, 1894; *Baladilha*. Rio de Janeiro, 1894; *Fruto proibido*. Rio de Janeiro, 1895; *Sertão*. Rio de Janeiro, 1896; *Álbum de Caliban*. Rio de Janeiro, 1897, 2 vols.; *Romanceiro*. Rio de Janeiro, 1898; *A árvore da vida*. Porto Alegre, 1929 (*Contos escolhidos*. Porto Alegre, 1914). Além disso: 14 vols. de *Teatro* (recorde-se das comédias *Neve ao sol*, 1907; *Quebranto*, 1908; *Bonança*, 1918); 14 vols. de *Crônicas* (de *O meio*, 1889, a *Bazar*, 1928); e numerosas obras de divulgação. Edições modernas: Afrânio Coutinho (ed.), *Obra seleta*, vol. I. *Romances (Miragem; Inverno em flor. Tormenta; O morto. Turbilhão. Rei negro. Imortalidade)*. Rio de Janeiro, 1958; *Turbilhão*. Rio de Janeiro, 1964 (ed. do centenário). Ed. antológica: Octavio de Faria (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 15. Rio de Janeiro, 1959.

Estudos: ADOLFO CAMINHA, in *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, série I: Rio de Janeiro, 1901; série IV: Rio de Janeiro, 1907; LIMA BARRETO, “Histrião ou literato?”, in *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1919, vol. II, nº 13; PÉRICLES DE MORAIS, *Coelho Neto e sua obra*. Porto, 1926; PAULO COELHO NETO, *Bibliografia de Coelho Neto*. Rio de Janeiro, 1942; BRITO BROCA, “Coelho Neto romancista”, in *O romance brasileiro* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952; JOÃO NEVES DA FONTOURA, *Elogio de Coelho Neto* (com uma antologia de contos), in *RdL*, dezembro de 1956, nº 3–4; HERMAN LIMA, “Coelho Neto, as duas faces do espelho”, in *Obra seleta*, vol. I, *Romances*; NAIEF SÁFADY, “A ficção de Coelho Neto”, in SLESP, 11 de novembro de 1961; WILSON MARTINS, “Literatura exterior”, in SLESP, 4 de julho de 1964; ALUÍSIO CARVALHO FILHO, *Coelho Neto e a Bahia*. Salvador, 1968; FAUSTO CUNHA, “Recursos acumulativos em Coelho Neto”, in *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1970; ELIEZER BEZERRA, *Coelho Neto e a onda modernista*, 1982.

DUQUE, GONZAGA (Luís Gonzaga Duque Estrada: Rio de Janeiro, 21 de junho de 1863 – 8 de março de 1911).

Textos: Narrativa: *Mocidade morta* (romance). Rio de Janeiro, 1899 (2ª ed., 1971; 3ª ed. por Adriano da Gama Kury, Rio de Janeiro, 1995); *Horto de mágoas* (contos). Rio de Janeiro, 1916; *Triste comédia* (contos, inéditos). Crítica de arte: *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, 1888; *Graves e frívolos*. Rio de Janeiro, 1910; *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1926. Diversos: *Revoluções brasileiras* (estudo histórico). Rio de Janeiro, 1898; *O marechal Niemeyer* (biografia). Rio de Janeiro, 1901.

Estudos: RODRIGO OTÁVIO FILHO, in *Velhos amigos*. Rio de Janeiro, 1938; Id., *Sincretismo e transição: o penumbrismo*, in COUTINHO, vol. IV; AeL, vol. III, 15 de novembro de 1942, nº 15; MOISÉS, *Simbolismo*; ANDRADE MURICY, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952, vol. I; ADRIANO DA GAMA KURY, “Linguagem e estilo de *Mocidade morta*”, e ALEXANDRE EULÁLIO, “Estrutura narrativa de *Mocidade morta*”, na 3ª ed. do romance, op. cit.

VÍTOR, NESTOR (Nestor Vítor dos Santos: Paranaguá, PR, 12 de abril de 1868 – Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1932).

Textos: Poesia: *A Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1902 (poemeto); *Transfigurações*. Paris, 1902. Narrativa: *Signos*. Rio de Janeiro, 1897 (contos); *Amigos*. Rio de Janeiro, 1900 (romance); *Parasita*. São Paulo, 1928. Crítica: *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1899; *Três romancistas do Norte*. Rio de Janeiro, 1915; *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; *O elogio do amigo*. Rio de Janeiro, 1921; *Os de hoje*. Rio de Janeiro, 1938; *Obra crítica*. Rio de Janeiro, 1969, vol. I; *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1971, vol. II. Ed. antológica: Tasso da Silveira (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 74. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, série I, Rio de Janeiro, 1901; série VI, Rio de Janeiro, 1907; TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Primeiros estudos* (1919). Rio de Janeiro, 1948; WILSON MARTINS, *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952; LIMA BARRETO, *Impressões de leitura*, 1956; WILSON MARTINS, “Um crítico menor”, in SLESP, 11 de julho de 1970; NAEF SÁFADY, *Nestor Vítor: crítico*, in SLESP., 14 de outubro de 1961; CARLOS DAVID, “Bom de prosa”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1961; TASSO DA SILVEIRA, *Apresentação a Nestor Vítor. Prosa e poesia*. Rio de Janeiro, 1963; CARLOS DAVID, “Nestor Vítor, novo em folha”, in SLMG, 28 de março de 1970; SALETE DE ALMEIDA CARA, *A recepção crítica*. Rio de Janeiro, 1983.

POMBO, ROCHA (José Francisco da Rocha Pombo: Morretes, PR, 4 de dezembro de 1857 – Rio de Janeiro, 26 de junho de 1933).

Textos: Narrativa: *A honra do barão*. Curitiba, 1881; *Dadá ou a boa filha*. Curitiba, 1882; *Petrucello*. Curitiba, 1882; *No hospício*. Rio de Janeiro, 1905. Poesia: *Guaíra*. Curitiba, 1891 (poema); *Marieta*. Paranaguá, 1896. Contos: *Visões. contos e poesia*. Paranaguá, 1888; *Contos e pontos*. Porto, 1911. Ensaística: *A supremacia do ideal*. Curitiba, 1882; *Religião do belo*. Castro (Paraná), 1883; *Nova Crença*. Curitiba, 1887; *O grande problema*. Rio de Janeiro, 1900, etc. *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1915–1917, 10 vols.; precede o tríptico de histórias regionais: *História de São Paulo*. São Paulo, 1918; *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro, 1922; e *História do Paraná*. Rio de Janeiro, 1930.

Estudos: NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; RODOLFO GARCIA, *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1937, vol. VIII; “Rocha Pombo”, in AeL, 1944, vol. VI, nº 8; AMÉRICO PALHA, “Rocha Pombo”, in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 de março de 1947; ANDRADE MURICY, *Presença do simbolismo. ficção narrativa*, in COUTINHO, vol. IV; MOISÉS, *Simbolismo*; ELMANO CARDIM, *Rocha Pombo*. Rio de Janeiro, 1958.

CAMPOS, LIMA (César Câmara de Lima Campos, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1872 – 2 de janeiro de 1929).

Textos: *Confessor supremo*, 1904 (contos); “Flor obscura”, in *Kosmo*, 1907 (teatro).

Estudos: RODRIGO OTÁVIO FILHO, “Lima Campos”, in COUTINHO, vol. IV; Id., *Velhos amigos*. Rio de Janeiro, 1938; JOÃO DO RIO, *O momento literário*, s.d.

LOBO, ARTUR (Coração de Jesus, MG, 9 de setembro de 1869 – Belo Horizonte, MG, 25 de setembro de 1901).

Textos: *Lei universal*. Sabará, 1890 (poesias); *Ritmos e rimas*. Rio de Janeiro, 1891; *Evangelhos*. Bahia, 1893 (poesias); *Kermesses*. Rio de Janeiro, 1896 (poesias); *Um escândalo*. Rio de Janeiro, 1897 (romance); *Rosais*. Belo Horizonte, 1899 (romance); *O outro*. Belo Horizonte, 1901 (romance); *Serões e lazeres*. Belo Horizonte, 1923 (prosa e poesia); *Contos infantis*. Belo Horizonte, 1919.

Estudos: LEOPOLDO DE FREITAS, “Rosais”, in *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 de junho de 1899; EDUARDO FRIEIRO, “Autores mineiros do passado”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1938, nº 3; BRITO BROCA, *Artur Lobo e a novela “O outro”*; TEMÍSTOCLES LINHARES, “Artur Lobo, romancista esquecido”, in *O Estado de São Paulo*, 1960; JOSÉ SEIXAS SOBRINHO, “Presença de Artur Lobo”, in SLESP, 23 e 30 de julho de 1960; *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 de dezembro de 1969 (suplemento literário nº 172, dedicado ao autor).

ARANHA, GRAÇA (José Pereira da Graça Aranha: São Luís do Maranhão, 21 de junho de 1868 – Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1931).

Textos: *Canaã* (romance). Rio de Janeiro, 1902 (8ª ed. revista, Rio de Janeiro, 1939; 12ª ed. por Olavo Aníbal Nascentes, Rio de Janeiro, 1969); *Malazarte* (drama). Rio de Janeiro, 1911 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1940); *A estética da vida*. Paris, 1920 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *O espírito moderno*. São Paulo, 1925 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *Futurismo. Manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro, 1926; *A viagem maravilhosa* (romance). Rio de Janeiro, 1930 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *O meu próprio romance* (memórias), ed. por Nazaré Prado. Rio de Janeiro, 1931 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *Obras completas*. Rio de Janeiro: Sociedade Graça Aranha, 1939–1942, com reimpressões sucessivas (I. *Canaã*; II. *Malazartes*; III. *Estética da vida*; IV. *Correspondência de Machado de Assis e Joaquim Nabuco*; V. *O espírito moderno*; VI. *A viagem maravilhosa*; VII. *O meu próprio romance*; VIII. *Diversos*); Afrânio Coutinho (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1969. Ed. antológica: Renato Almeida (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 27. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Canaã, de Graça Aranha”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1905, série V; CONDE PROZOR, prefácio à tradução francesa de *Chanaan*. Paris, 1910; CAMILLE MAUCLAIR, prefácio à 1ª ed. francesa de *Malazarte. légende en trois actes*. Paris 1911;

JOÃO RIBEIRO, “*Malazarte*”, novembro de 1911, in *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; NESTOR VÍTOR, “*Canaã*”, in *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; GUGLIELMO FERRERO, prefácio à trad. inglesa de *Chanaan*. Boston, 1920; ANDRADE MURICY, “Graça Aranha”, in *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; número especial de *Klaxon*, São Paulo, janeiro de 1921; número especial de *Movimento brasileiro*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1930; NESTOR VÍTOR, “Graça Aranha”, in *Oi de hoje*. São Paulo, 1938; CARLOS DANTE DE MORAIS, “Graça Aranha”, in *Viagens interiores*. Rio de Janeiro, 1931; RONALD DE CARVALHO, “Políptico de Graça Aranha”, in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, série II; JOÃO RIBEIRO, “*O meu próprio romance*”, in *Crítica. Os modernos*; OLÍVIO MONTENEGRO, “Graça Aranha”, in MONTENEGRO, *Romance*; ANTONIO ALATORRE, introdução à 3ª trad. espanhola, por ele editada, *Canaán*. México, 1953; OTTO MARIA CARPEAUX, “Canaã revisitada”, in *Presenças*. Rio de Janeiro, 1958; NAEF SÁFADY, “Graça Aranha”, in *Temas brasileiros*. São Paulo, 1964; ROBERTO SCHWARZ, “A estrutura de *Canaã*”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, 1965; MÁRIO DA SILVA BRITO, “Graça Aranha: chefe — ou não — da Semana de Arte Moderna”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, caderno nº 4; Id., “Graça Aranha e a política”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1968; Id., “Graça Aranha e a questão social”, in SLESP, 10 de agosto de 1968; FRANKLIN DE OLIVEIRA, “A viagem maravilhosa para Canaã”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1968, caderno nº 4; JOSÉ C. GARBUGLIO, “A presença de Ibsen em Graça Aranha”, in SLESP, 16 de maio de 1970; ELMANO CARDIM, *Graça Aranha e o modernismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1974.

Para os autores inclusos no parágrafo “A prosa ática dos ‘machadianos’”, cf.: MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; PACHECO, *Realismo*; BOSI, *Pré-modernismo*; COUTINHO, vol. III; COUTINHO, vol. IV.

Para os autores inclusos no parágrafo “Sorriso, careta e irritação da sociedade”, além das obras supracitadas, cf.: BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro, s.d. (2ª ed., 1960); Id., *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962; Id., *Horas de Leitura*. Rio de Janeiro, 1957.

AUTORES INDIVIDUAIS

RIO, JOÃO DO (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto: Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1881 – 23 de junho de 1921).

Textos: Da vasta produção de João do Rio, recordam-se: Narrativa: *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro, 1910 (contos); *A mulher e os espelhos*. Lisboa, 1911 (contos); *Rosário de ilusão*. Lisboa, 1921 (contos); *Correspondência de uma estação de cura*. Rio de Janeiro, 1916 (romance). Crônicas: *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro, 1905; *O momento literário*. Rio de Janeiro, 1904; *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, 1908; *Cinematógrafo*. Rio de Janeiro, 1909; *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro, 1910; *Os dias passam*. Porto Alegre, 1912; *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro, 1916. Teatro: *Chic-chic*, em colaboração com J. Brito, repre sentado no Rio de Janeiro em 1906; *Salomé, poema dramático em um ato*. Rio de Janeiro, 1908 (de Oscar Wilde); *A bela Madame Vargas*, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em 1908, publicada no Rio de Janeiro, 1914; *Eva*, comédia, representada em São Paulo em 1915.

Estudos: NEVES MANTA, *A arte e a neurose de João de Rio*. Rio de Janeiro, 1947; GILBERTO AMADO, *Mocidade no Rio*. Rio de Janeiro, 1956; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro, 1978.

AMADO, GILBERTO (Estância, SE, 7 de maio de 1887 – Rio de Janeiro, 9 de julho de 1970).

Textos: Poesia: *A suave ascensão*. Rio de Janeiro, 1917; *Poesias*. Rio de Janeiro, 1934 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1967). Narrativa: *Inocentes e culpados*. Rio de Janeiro, 1941 (romance); *Os interesses da companhia*. Rio de Janeiro, 1942. Ensaio: *A chave de Salomão e outros escritos*. Rio de Janeiro, 1914; *Grão de areia (estudos de nosso tempo)*. Rio de Janeiro, 1919; *Aparências e realidades*. São Paulo, 1922; *Espírito do nosso tempo*. Rio de Janeiro, 1932; *A dança sobre o abismo*. Rio de Janeiro, 1932; *Dias e horas de vibração*. Rio de Janeiro, 1933; *Sabor do Brasil*. Rio de Janeiro, 1953. Memórias: *História da minha infância*. Rio de Janeiro, 1954 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1966); *Minha formação no Recife*. Rio de Janeiro, 1955 (2ª ed., 1958); *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro, 1956 (2ª ed., 1958); *Presença da política*. Rio de Janeiro, 1958 (2ª ed., 1960); *Depois da política*. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: HOMERO SENA, *Gilberto Amado e o Brasil*. Rio de Janeiro, 1968; MÁRIO CHAMIE, “Penumbra de Pommery”, in *Práxis*, São Paulo, nº 4.

TORRES, ANTÔNIO (Antônio dos Santos Torres: Diamantina, MG, 3 de outubro de 1885 – Hamburgo, Alemanha, 16 de julho de 1934).

Textos: *Carmen Tropicale*. Rio de Janeiro, 1915 (poesia); *Correspondência de João Episcopo*. Rio de Janeiro, 1919 (em colaboração com Adoasto de Godói); *Verdades indiscretas*. Rio de Janeiro, 1920; *Pasquinadas cariocas*. Rio de Janeiro, 1921; *Prós e contras*. Rio de Janeiro, 1922; *Razões da Inconfidência*. Rio de Janeiro, 1925.

Estudos: GASTÃO CRULS, *Antônio Torres e seus amigos*. Rio de Janeiro, 1950.

BARRETO, LIMA (Afonso Henriques de Lima Barreto: Rio de Janeiro, 13 de maio de 1881 – 1º de novembro de 1922).

Textos: *Recordações do escrивão Isaías Caminha* (romance). Lisboa, 1909 (4ª ed., Rio de Janeiro 1949); *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em capítulos no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1911, e em volume, Rio de Janeiro, 1915 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1948); *Numa e a Ninfã* (romance), publicado em capítulos em *A Noite*, Rio de Janeiro, 1915, e em volume, Rio de Janeiro, 1917 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1950); *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo, 1919 (4ª ed., Rio de Janeiro, 1949); *Histórias e sonhos* (contos). Rio de Janeiro, 1920 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1949); *Os bruzundangas* (sátira política). Rio de Janeiro, 1922; *Bagatelas* (artigos). Rio de Janeiro, 1923; *Clara dos Anjos* (romance), publicado em capítulos na *Revista Sousa Cruz*, Rio de Janeiro, 1923–1924, e em volume, Rio de Janeiro, 1948. Francisco de Assis Barbosa e Antônio Houaiss (eds.), *Obras*, com introdução de vários autores (I. *Recordações do escrивão Isaías Caminha*; II. *Triste fim de Policarpo Quaresma*; III. *Numa e a Ninfã*; IV. *Clara dos Anjos*; V. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*; VI. *Histórias e sonhos*; VII. *Os bruzundangas*; VIII. *Coisas do Reino do Jambon*; IX. *Bagatelas*; X. *Feiras e Mafuás*; XI. *Vida urbana*; XII. *Marginalia*; XIII. *Impressões de leitura*; XIV. *Diário íntimo*; XV. *O cemitério dos vivos*; XVI–XVII. *Correspondência*). São Paulo 1956.

Estudos: FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, 1954 (5ª ed., 1968); JOSÉ DA COSTA MIRANDA, in *Ocidente*, Lisboa, 1970, n° 388, pp. 251–254; Id., *Duas constantes estilísticas em Lima Barreto*. Lisboa, 1973; CARLOS NELSON COUTINHO, *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1974; ANTÔNIO ARNONI PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, 1976; OSMAN LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, 1976; JOÃO ANTÔNIO, *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, 1977; CARLOS ERIVANY FANTINATI, *O profeta e o escrivão*. São Paulo, 1978; H. PEREIRA DA SILVA, *Lima Barreto maldito de todos os santos*, 1981.

MAGALHÃES, ADELINO (Niterói, RJ, 2 de setembro de 1887 – Rio de Janeiro, 7 de maio de 1969).

Textos: *Casos e impressões*, Rio de Janeiro, 1916 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1928); *Visões. cenas e perfis*. Rio de Janeiro, 1918 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1932); *Tumulto da vida*. Rio de Janeiro, 1920; *Inquietude*. Rio de Janeiro, 1922 (2ª ed., 1932); *A hora veloz*. Rio de Janeiro, 1926; *Os violões*. Rio de Janeiro, 1927; *Câmera*. Rio de Janeiro, 1928; *Os momentos*. Rio de Janeiro, 1931 (reúne *Os violões* e *Câmera*). *Os marcos da emoção*. Rio de Janeiro, 1932 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1935); *Íris (um capricho de temas)*. Rio de Janeiro, 1937; *Plenitude*. Rio de Janeiro, 1939; *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1946, 2 vols. (I. De *Casos e Impressões* a *Inquietude*; vol. II. De *A hora veloz* . *Plenitude*); Xavier Placer (ed.), *Quebra-Luz [uns exercícios na penumbra]*. *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: EUGÊNIO GOMES, “Adelino Magalhães e a literatura experimental”, in *Prata de Casa*, Rio de Janeiro, 1949, e in *Obras completas*, vol. I, e *Obra completa*, op. cit.; *Os caminhos do teatro*; *Adelino Magalhães no paralelo 70* (vários autores), 1957; SÉRGIO LEMOS, “A ponte Adelino Magalhães”, in *Jornal do Brasil*, 1969.

AS RUAS DO TEATRO

FRANÇA JÚNIOR (Joaquim José de França Júnior: Rio de Janeiro, 18 de março de 1838 – Caldas, MG, 27 de novembro de 1890).

Textos: *República modelo*. São Paulo, 1861 (ato único); *Meia-hora de cinismo*. São Paulo, 1861; *Tipos da atualidade*. São Paulo, 1862 (comédia em 3 atos); *Direito por linhas tortas*. Rio de Janeiro, 1871 (comédia em 4 atos); *Amor com amor se paga*. Rio de Janeiro, 1871 (ato único); *Caiu o ministério*. Rio de Janeiro, 1884 (comédia em 3 atos); *Como se fazia um deputado*. Rio de Janeiro, 1882 (comédia em 3 atos); *De Petrópolis a Paris*, comédia de costumes em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em junho de 1884; *As doutoras*, comédia em 4 atos, representada no Rio de Janeiro em junho de 1889; *Portugueses às direitas*, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em maio de 1890; *Folhetins* (esboços de costumes). Rio de Janeiro, 1878 (2ª ed., Rio de Janeiro 1926); R. Magalhães Júnior (ed.), *Política e costumes*. Rio de Janeiro, 1961; *O teatro de França Júnior*, 1980, 2 vols.

Estudos: MANUEL BANDEIRA, “O sonho de França Júnior”, in *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1934; RUBEN GILL, “O cinquentenário de *As doutoras*”, in *Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1939; BRITO BROCA, “Os marionetes de uma civilização”, in *Horas de leitura*. Rio de Janeiro, 1956; LUÍS MARTINS, “França Júnior”, in *Homens e livros*. São Paulo, 1962; SÁBATO

MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, s.d.; MARIO CACCIAGLIA, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986.

QORPO-SANTO (pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão: Triunfo, RS, 1829 – Porto Alegre, RS, 1883).

Textos: *Ensiqlopèdia ou Seis mezes de huma enfermidade*. Porto Alegre, 1887, em 9 tomos, dos quais até hoje se conhecem: I, II, IV, VII, VIII e IX; Guilhermino César (ed.), *As relações naturais e outras comédias*. Porto Alegre, 1969 (*As relações naturais. Mateus e Mateusa. Hoje sou um. e amanhã outro. Eu sou vida. eu não sou morte. Um credor da fazenda nacional. Um assovio. Certa entidade em busca de outra. Um parto*); Id., *A impossibilidade de santificação*. Rio de Janeiro, 1980; *O marinheiro escritor*, fundido com outros em *Teatro completo*, 1980.

Estudos: OLINTO DE SANMARTIN, “O precursor”, in *Estado do Rio Grande*, Porto Alegre, 3 de dezembro de 1955; Id., “O poeta Qorpo-Santo”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1957; GUILHERMINO CÉSAR, *Qorpo-Santo. autor de vanguarda do século XIX*, ibid., 19 de agosto de 1968; DARIO DE BITTENCOURT, *Algumas ideias de Qorpo-Santo*, ibid., 28 de agosto de 1966; ANÍBAL DAMASCENO FERREIRA, *Qorpo-Santo e a singularidade*, ibid., 21 de fevereiro de 1968; YAN MICHALSKI, “O sensacional Qorpo-Santo”, in *Jornal do Brasil*, 8 de fevereiro de 1968; LUÍS CARLOS MACIEL, “O ‘caso’ Qorpo-Santo”, in *Correio da Manhã*, 25 de junho de 1968; GUILHERMINO CÉSAR, introdução à *As relações*, op. cit.; DÉCIO PIGNATARI, *Contracomunicação*. São Paulo, 1971; YAN MICHALSKI, “O teatro do absurdo nasceu no Brasil”, in *Cultura*, 1974; FLÁVIO AGUIAR, *Os homens precários*. Porto Alegre, 1975; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Alcune considerazioni sui pazzi in scena nel teatro latino-americano (A proposito di Qorpo-Santo pazzo brasiliano)”, in *Festschrift José Cid Pérez* (vários autores). Nova York, 1991, depois na trad. portuguesa, “O teatro de Qorpo-Santo: teoria da recepção no espelho”, in *Travessia*, Florianópolis, dezembro de 1983, t. IV, nº 7 (dedicado ao autor); HÉLCIO PEREIRA DA SILVA, *Qorpo-Santo: universo do absurdo*. Rio de Janeiro, 1983.

AZEVEDO, ARTUR (Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo: São Luís do Maranhão, 7 de julho de 1835 – Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1908). Irmão de Aluísio Azevedo.

Textos: Da imensa produção teatral de Artur Azevedo, basta recordar: Em versos: *A joia*. Rio de Janeiro, 1879 (comédia em 3 atos); “A escola de maridos”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1897 (comédia em 3 atos, de Molière); *O badejo*. Rio de Janeiro, 1898 (comédia em 3 atos); “Sganarello”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1899 (de Molière, *Le cocu imaginaire*); *Tartufo* (de Molière, incompleto). Em prosa: *O amor por anexins*. Lisboa, 1872 (comédia em 1 ato); *Uma véspera de Reis*. Rio de Janeiro, 1876 (comédia em 1 ato); *A almanjarra*. Rio de Janeiro, 1888 (comédia em 2 atos); *A capital federal, comédia-opereta de costumes brasileiros*. Rio de Janeiro, 1897 (3 atos, 12 quadros); *Retrato a óleo*, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em dezembro de 1902; *O dote*. Rio de Janeiro, 1907 (comédia em 3 atos); *Vida e morte*, 3 atos, representada no Rio de Janeiro em setembro de 1908. Em colaboração: *A casa de Orates*, com Aluísio de Azevedo, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em agosto de 1882; *O escravocrata*, com Urbano Duarte, drama em 3 atos, Rio de Janeiro, 1884; *O mambembe*, com José Pisa, burleta em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em dezembro de 1904.

Estudos: ADOLFO CAMINHA, “Artur Azevedo”, in *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; ROBERTO SEIDL, *Artur Azevedo. ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1937; ARTUR AZEVEDO, in AeL, 1/1, 19 de outubro de 1941; *Dionysos*. Rio de Janeiro, março de 1956, número especial;

RAIMUNDO MAGALHÃES JR., *Artur Azevedo e a sua época*. São Paulo, 1955; JORACI CAMARGO, “Artur Azevedo e a realidade brasileira do seu tempo”, in *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, março-abril de 1955; SOUSA ROCHA [pseudônimo de Augusto Fragoso], “A história de *O dote*”, in *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1955; RAIMUNDO MAGALHÃES JR., “Ainda a história de *O dote*”, *ibid.*, 1º de outubro de 1955; BRITO BROCA, “A capital federal”, in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962.

TEATRO HISTÓRICO

Sobre o teatro histórico de Oliveira Lima, ver: JOSÉ DA COSTA MIRANDA, “M. de Oliveira Lima, o dramaturgo”, in *Ocidente*, Lisboa, março de 1969, nº 371, pp. 97–100, com bibliografia.

CAPÍTULO XIII: O MODERNISMO: OS ANOS DA VANGUARDA (1922–1930)

*Abaixo os puristas
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.*
— Manuel Bandeira, “Poética”, 1924.

1. Modernismo brasileiro: a palavra e a coisa

Desde que a denominação *modernismo* passou, como termo da crítica e da historiografia, a determinar, em geral, uma precisa

realidade literária e artística, a palavra assumiu uma pluralidade de significados diversos e só parcialmente coincidentes.

A depender de seu uso em acepção cronológica ou estilística, ou também quando, como na maior parte dos casos, tome as duas acepções, tal palavra pode significar, em sentido lato, todo o período literário que vai de 1922 aos nossos dias e que teve sua “inauguração” oficial com a Semana de Arte Moderna, que aconteceu de 11 a 18 de fevereiro de 1922 em São Paulo. Ou então pode indicar o conjunto de experiências estéticas, estilísticas e expressivas, coroadas e oficializadas na Semana de Arte Moderna, como em uma passagem da quantidade à qualidade, em uma tomada de consciência de um processo que já estava há longo tempo em ato, em uma troca revolucionária (e não em um fluxo pacífico) de personagens e de gerações à testa da inteligência nacional. Nesta última acepção, o termo deve ser redefinido também sob o perfil cronológico, e se devem individuar, com base no testemunho dos protagonistas e no conhecimento das maiores autoridades no estudo do movimento, os fatos significativos que, a partir de 1916 e até 1945, segundo a proposta de Wilson Martins, tornariam útil e operante em sentido discriminatório o termo modernismo. Sempre em direção estilística, mas também geracional ou, simplesmente, de utilidade expositiva, deve-se instituir uma periodização (ou aceitar uma daquelas já codificadas) do fato modernista predefinido (de 1922 aos nossos dias, ou de 1916 a 1945, ou ainda de 1922 a 1945), que insira os fatos artísticos (ou, para nós, literários) dos últimos setenta e cinco anos em um panorama histórico plausível.

O termo *ad quem* de 1945, que aceitaremos — enquanto que àquele a *quo*,⁵⁰ mais escorregadio, voltaremos em seguida —, tem a vantagem de nos apresentar o modernismo como época concluída, se ainda é verdade, como queriam os teóricos da escola histórica, que o historiador pode descrever somente sequências completas de acontecimentos. E, por outro lado, tem a vantagem de nos fazer escolher mais a acepção estilística do que aquela propriamente cronológica do termo. Sem contar que o ano de 1945, com o seu significado ecumênico de ano zero do pós-guerra mundial, ajuda-nos

a ver o Brasil não como realidade isolada, mas como parte de um mundo tocado contemporaneamente, ainda que de diversos modos e com diversas reações, pelas mesmas expectativas e pelos mesmos problemas.

Como todas as “revoluções”, também aquela modernista brasileira já possui sua própria mitologia e sua própria hagiografia. Como movimento artístico, como expressão de uma estética de grupo e como período literário, o modernismo foi investigado historicamente e analisado criticamente por estudiosos-atores, coprotagonistas dos acontecimentos narrados, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia. Foi descrito por estudiosos-espectadores contemporâneos, como Nestor Vitor ou Alceu Amoroso Lima, ou que estrearam na crítica após os primeiros anos da nova vanguarda, brasileiros como Mário da Silva Brito, Wilson Martins, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, José Aderaldo Castello, Haroldo de Campos, ou estrangeiros como Otto Maria Carpeaux e John Nist. Foi também narrado como crônica: uma crônica que, cristalizada em sequências já praticamente de domínio comum, reaparece, por exemplo, nas “histórias do modernismo” incluídas em dicionários ou em outras obras de informação literária, como historieta de salão, amavelmente alcoviteira, acerca de assuntos de família, com vitórias e derrotas, encontros e desencontros mais ou menos casuais (Oswald de Andrade que conhece Mário de Andrade, Oswald de Andrade que descobre o escultor Brecheret), episódios que beiram o limite do *fair play* esportivo (Monteiro Lobato que ataca Anita Malfatti⁵¹ nas colunas de *O Estado de São Paulo*), incompreensões, deserções, jogos duplos, conversões. É toda uma mitologia, ou uma cosmogonia, ou uma religião, com os seus profetas (não só Oswald de Andrade, *vox clamantis in deserto*⁵² do Brasil em 1914, mas também João do Rio, ou até mesmo aquele que se tornaria o futuro alvo de todo modernista, o parnasiano, mas patriótico, Olavo Bilac), os seus apóstolos (Mário de Andrade, Manuel Bandeira), os seus simpatizantes pagãos (Paulo Prado), os seus protomártires (Anita Malfatti), o seu Olimpo restrito e alargado (de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, através de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, até, talvez,

Vinicius de Moraes). Ao seu redor, afloram as heresias, as apostasias, até o exaurimento da carga subversiva e revolucionária ou, segundo as interpretações, até a reintegração consciente e ecumênica no concerto da literatura mundial.

Seguiremos, na tentativa de oferecer uma chave interpretativa a esses três quartos de século das letras brasileiras, ora um, ora outro nível informativo. Em primeiro lugar, apresentaremos a crônica, assim como ela é narrada e na qual os episódios singulares, congelados em sequências, podem assumir para nós o valor de sintomas de uma situação de gosto nacional em mutação. É verdade, de fato, que história literária não se pode fazer senão partindo do encontro dos autores e obras com o público: e não somente com aquele público que lhes é contemporâneo, mas também com os públicos sucessivos, cronológica ou culturalmente diferenciados, com os quais teceram diálogo. Uma história da fortuna crítica, no limite. Depois, afrontaremos o estudo vertical, monográfico, caso se queira chamar assim, das personalidades poéticas singulares, ativas dentro da corrente aqui definida como modernismo ou também oponentes dela, em um duelo cujo peso dialético contribui para caracterizar um endereço estético e um período literário. Mas procuraremos não esquecer que, se a arte é um fato individual, o gosto literário é um dado coletivo, e a sua história é a história da influência que as obras representativas e os autores fundamentais têm sobre um determinado grupo de leitores. Enfim, se possível, faremos o balanço, em termos de interpretação historiográfica. E o faremos em nossa perspectiva precisa de leitores hodiernos, portadores de um gosto destinado a mudar, mas também a nos definir como público especificamente datado.

2. A crônica: os precedentes da Semana de Arte Moderna

Os primeiros sintomas da diferente mentalidade, que em 1922 (data símbolo, enquanto marco do centenário da independência política) se autodenominará guia oficial da expressão artística nacional, vêm de longe. Já os encontramos, aqui e ali, naquele grupo de obras que, seguindo uma cômoda convenção, recolhemos sob o denominador comum de pré-modernistas: o que indicava que em tais obras já aparecia, no nível de formas e/ou conteúdos, algo do espírito que permitirá, em seguida, designar coletivamente, não obstante a sua recusa expressa em instituir-se como escola, os modernistas de 1922. Mas também os adivinhamos em algumas reações do público a fatos literários e artísticos em geral, como o sucesso d'*Os Sertões*, de Euclides, e do *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, a dialética Brasil–não Brasil, a oposição cidade–campo. Havia também, como já no século XIX pré-romântico, o contínuo comércio com a Europa de intelectuais-ponte: aos quais dever-se-á — como já acontecera aos românticos importadores de nacionalismo da França, Inglaterra, Alemanha — a importação de uma Europa que, após a aventura internacional do primeiro pós-guerra, retomava o fechado nacionalismo do patriotismo antropófago e “verde-amarelo” brasileiro.

2.1. o futurismo

O primeiro precedente é o futurismo italiano. A história do futurismo brasileiro (palavra e coisa) só agora começa a ser escrita: e nesse sentido, os próprios *Archivi del futurismo* publicados em Roma (1958–62) mereceriam correções e integrações. O manifesto de Marinetti saíra em Paris, no *Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909. Imediatamente é traduzido na Bahia, em 1910, por Almáquio Dinis. Mas será conhecido realmente só depois da divulgação que Graça Aranha, nos anos 1920, faz dele, repondo textos marinettianos no período que coincidia com a visita ao Brasil de um Marinetti já praticamente assimilado pela academia (*Futurismo — Manifestos de Marinetti e seus companheiros*, 1926).

Marinetti, por sua vez, colocará o nome Graça Aranha ao lado do de Benedetto Croce em seu manifesto *Per una Società di Protezione delle Macchine*.⁵³ Pode-se ler, de fato, no parágrafo *Contro la pastasciutta*.⁵⁴

*Il futurismo è stato definito dai filosofi “misticismo dell’azione”, da Benedetto Croce “antistoricismo”, da Graça Aranha “liberazione del terrore estetico”, da noi “orgoglio italiano novatore”, formula di “arte-vita originale”, “religione della velocità”, “massimo sforzo dell’umanità verso la sintesi”, “igiene spirituale”, “metodo d’immancabile creazione”, “splendore geometrico veloce”, “estetica della machina”.*⁵⁵

Antes disso, todavia, a palavra futurismo, descoberta por Marinetti na famosa noite de vigília antes da invenção do movimento, verticalizando subliminarmente as iniciais de seu nome

Fu Filippo
Turis como Tommaso
Mo Marinetti

era lançada para além do Oceano. Aqui, fora acolhida, como em todo lugar, como vago sinônimo de inovação, conotada negativamente por parte dos passadistas e com implicações provocatórias e escandalosas por parte de seus acólitos.

Os primeiros veículos foram, por um lado, os brasileiros da Europa, por outro, os italianos do Brasil. Eram escritores e críticos como Oswald de Andrade, o qual, voltando a São Paulo em 1912 após a temporada em Paris, exercitava-se sob a dupla influência de Marinetti e de Paul Fort em um poema intitulado “Último passeio de um tuberculótico pela cidade, de bonde”; ou como Ernesto Bertarelli que, em 1914, ilustrava as suas “Lições do futurismo”, na tribuna de *O Estado de São Paulo*, qualificando o movimento como “lógico e benéfico”.

Houve também o contato de escritores diplomatas brasileiros e portugueses, como Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor, desejosos de publicar uma revista com a marca do modernismo futurista. Os seus ídolos máximos seriam Camilo Pessanha, Verlaine, Mallarmé, Walt Whitman, Marinetti e Picasso. A tentativa seria levada a bom termo com a revista portuguesa *Orpheu* de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho e Santa Rita Pintor,

“procurador lusitano” de Marinetti: um fogo de artifício moderno no pálido mundo acadêmico peninsular, que se exauriu em dois anos, 1914–16, e em dois números publicados, e que desaguou em novembro de 1917 no número único da revista *Portugal futurista*. Por mais que se declare que, na primeira metade do século xx, “portugueses e brasileiros não se frequentavam”, é um fato que o futurismo entrara precocemente em Portugal. Já em 5 de agosto de 1909, o *Diário dos Açores* de Ponta Delgada transcrevia, juntamente com uma entrevista com Marinetti e em tradução do poeta Luís Francisco Bicudo, o *Manifesto* publicado no *Figaro*. Por sua vez, Fernando Pessoa declarara-se poeta futurista no momento em que compunha, sob o heterônimo de Álvaro de Campos, a sua “Ode marítima” e a “Ode triunfal”, e Mário de Sá-Carneiro definira “poema semifuturista com intenção de blague” o seu “Manucure”, todos publicados posteriormente na revista *Orpheu*, a cujo grupo pertencia também o pintor José de Almada Negreiros, que assinou, em 1916, o *Manifesto anti-Dantas* com a qualificação de “poeta d’*Orpheu*, futurista e tudo”.

No Brasil, o termo circulava. Em 1916, Monteiro Lobato escrevia a Godofredo Rangel que Oswald de Andrade praticava o futurismo em suas colaborações para a revista *Vida moderna*; Alberto de Oliveira, desde sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, perscrutava o horizonte e descobria, entre outros grupos ou bandos esparsos, como no deserto o arranchamento de tribos errantes, o séquito dos “futuristas ou pactários com Marinetti”. Circulavam também as ideias, as conquistas gráficas (os artifícios tipográficos introduzidos por Murilo Araújo ao publicar, em 1917, os seus *Carrilhões*). E serão estas últimas, mais ainda que as ideias vitalistas, das orgias de trompas, tambores e pífaros, que permanecerão na cultura brasileira e que, anos depois, depuradas de alguma escória retórica local, refluirão na nova experiência gráfico-fônica dos concretistas de São Paulo. Refluirão também as propostas sinestésicas (a “pintura dos sons, rumores e odores” de Carrà), simultaneístas (Boccioni) e o conceito — poligenético, mas sem dúvida renovado pelos futuristas — de “invenção”.

Contrariamente àquilo que se possa pensar, o futurismo não chegou ao Brasil através da Espanha. O interesse de Marinetti pela província espanhola fora, como se sabe, precocíssimo: mais que a ele, isso se deveu ao “apóstolo” Ramón Gómez de la Serna que, já em 1910, podia apresentar o *Proclama futurista a los españoles*. No Brasil, o trâmite é sempre a França, quando as notícias não chegam diretamente da Itália.

Em 1920, de todo modo, o termo “futurista” já está em uso. Aceita-o placidamente, aplicado às suas obras, o escultor Brecheret. O poeta Guilherme de Almeida não se irrita se dizem dele que “lê brochuras futuristas e adora Deus nas alturas e Soffici e Marinetti na terra”.⁵⁶ E Menotti del Picchia faz a profissão de fé futurista no *Correio Paulistano*:

Serenado o surto, aberta a brecha, o futurismo se define como corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa, desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro do ideal libertário em arte, tocado levemente desse respeito pelo passado que a princípio repelia [...]. Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, tudo o que guerreia a hipocrisia literária, os falsos ídolos, o obscurantismo, tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção do futurismo. Eu que fui um encruado perseguidor desses revoltados, só ao ouvir o nome de Marinetti sentia ânsias de estrangulamento e minhas mãos crispavam-se como tenazes. Hoje, amansei minhas cóleras. Sem admitir-lhe as loucuras, sem aplaudir-lhe as aberrações, admirei-lhe as belezas.

Hélio [Menotti del Picchia], in *Correio Paulistano*, 6 de dezembro de 1920.

Em 1921, no entanto, Mário de Andrade se incomoda se o seu (então) amigo Oswald de Andrade o chama de “o meu poeta futurista”, em um artigo publicado no *Jornal do Comércio de São Paulo*. A resposta é seca. Declara repudiar tanto o “futurismo funambulesco das Europas, como [...] o futurismo vago do Brasil”. Mas sua repulsa é ditada ainda pelo medo do escândalo, pela ortodoxia católica (o modernista Mário de Andrade era então “católico, católico de prática diária”), pelo amor às tradições “poucas, mas áureas” do povo brasileiro, pelo respeito à língua costumeira e docemente cotidiana. Não é ainda a recusa de quem tomou consciência da colisão marinettiana fascismo-futurismo, ou de quem concordava em glorificar a velocidade e o automóvel, as palavras em liberdade, em jogar no lixo, “como inúteis manuscritos”, Rui Barbosa e Olavo Bilac, mas não se queria professar o desprezo pela mulher (ideia marinettiana demasiado futurística no Brasil de 1920) e

sobretudo glorificar a guerra, “única higiene do mundo”.⁵⁷ Oswald de Andrade respondia citando Balilla Pratella, “companheiro ortodoxo do ortodoxo Marinetti”, e fazendo o inventário do “futurismo paulista”, que à época já contava, além daquele de Mário de Andrade (*Pauliceia desvairada*) e do próprio Oswald, com os nomes de Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa e Menotti del Picchia. De resto, quando em 1924 Marinetti se dispôs a fazer um inventário do futurismo mundial, os nomes que lhe socorreriam, no que diz respeito ao Brasil, seriam aqueles, que ouvira, “De Andrade, D’Almeida, Prado”, nos quais se reconhecem mais facilmente Guilherme de Almeida e Paulo Prado, mas resta dúvida em relação a qual dos dois Andrade, Mário ou Oswald, se convenha fixar.

Os futuristas de São Paulo cantavam, como Agenor Barbosa, “Os Pássaros de Aço”:

No aeródromo, o aeroplano
Subiu, triunfal, na tarde clara,
Grande e sonoro, como o Sonho humano!
Ó bandeiras de audácia!
Da Terra, que a ambição dos Paulistas povoara
De catedrais e fábricas imensas
Que, por áreas extensas,
Se centi-multiplicavam em garras e tentáculos,
A Cidade assistia indiferente,
Naquele início de poente,
Com os seus divinos céus, luminosos e imáculos,
Seu *mare magnum*, seu oceano,
O seu bazar cosmopolitano,
O seu surdo rolar de esquares e de praças,
Todos os seus florões, todas as suas raças,
O seu belo brasão heráldico e minúsculo,

À ascensão maravilhosa do Crepúsculo.

E um outro aeroplano
Alçou o voo logo após, medindo o espaço,
Como um estranho pássaro de aço.
E pano...

E em semicírculos, como uma ave de rapina,
Subiu num rufo de motor
Dominador,
Pela amplidão dos céus, solitária e divina!

Agenor Barbosa, 1921.

Mas a revolta deles (com exceção da experiência, a única verdadeiramente revolucionária, de Oswald de Andrade e dos seus versos livres) era ainda “revolta de conteúdos”. Ligados às formas, à rima, tomavam de Marinetti as imagens audazes e profanadoras:

Estende como uma ara teu corpo: teu ventre
É um zimbório de mármore
onde fulge uma estrela!

Menotti del Picchia, 1921.

Não ainda a poética futurística das “palavras em liberdade”. De todo modo, na vigília da Semana de Arte Moderna de 1922, os futuros modernistas estavam ainda indecisos sobre se apresentarem ao público sob o rótulo já conhecido de futurismo. Era o ar de São Paulo que os eletrizava:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos da atividade, da indústria, da história e da arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, senão futuristas — povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?

Oswald de Andrade, 1921.

O que chama atenção aqui é o duplo advérbio: “forçadamente, iniludivelmente”. Se o brasileiro fora sempre esmagado por uma Europa onusta de cultura, se o paulista fora subjugado pelo prestígio do homem do Rio, que construía para si as suas tradições, a sua personalidade histórica, as suas igrejas barrocas, era esse o momento, quando a própria Europa, a Itália de Veneza, rejeitava o legado dos séculos, não somente de voltar a partir do ponto de chegada da história em paridade com os outros povos, mas seguramente em vantagem: com o “ufanismo” de quem sabe ter diante de si, em um país novo e inexplorado, muito mais recursos que a velha Europa.

Havia, contudo, nos jovens de São Paulo, o desejo de construir um futurismo autóctone, diverso daquele europeu. Notava-o com inteligência Sérgio Buarque de Holanda quando, já em 1921 (“O futurismo paulista”, in *Fon-fon!*, 10 de dezembro de 1921), escrevia

que os futuristas de São Paulo não “se prendem aos de Marinetti” e que “sob o signo da originalidade [...] iniciaram um movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor, movimento único, pode-se dizer, no Brasil e na América Latina”.

A originalidade do movimento paulista e, depois, modernista teria sido justamente aquela de não se instituir jamais em escola, de aceitar como denominador comum somente o desejo de uma expressão livre. Chamar de futuristas os inovadores de São Paulo equivalia a

usar, com impropriedades, um termo que designou na Europa a reação genial e idiota de uma horda de vanguardistas reacionários, cujos gerais eram talentos e cujos aderentes eram imbecis. Esse “futurismo”, com proclamações, códigos, disciplina, dogmas, foi um grito de rebelião sincera que depois, desmoralizado, degenerou em blague.

Adotado entre nós, o termo perdeu [...] a sua significação inicial. Representou apenas o início de um novo movimento estético, sem contudo ter como intenções os princípios dogmáticos da escola de Marinetti, mesmo porque o “futurismo” de São Paulo odeia tudo quanto é escola.

E justamente por ser uma rebelião contra escolas organizadas em ritos e liturgias literárias é que ele surgiu [...].

A fórmula do futurismo paulista encerra-se pois nisto: máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade.

Hélio [Menotti del Picchia], 1921.

Eis, então, a rejeição de uma denominação tão vinculante como aquela de futurismo e o refúgio da nova vanguarda naquela, bem mais ampla e possibilista, de modernismo: ainda que esta já tivesse sido ocupada, em termos de conteúdo, por outras experiências históricas de renovação, como o modernismo progressista da Igreja, ou o modernismo poético hispano-americano, com o qual tinha bem pouco que compartilhar. Ainda em 1921, um grupo de “bandeirantes futuristas”, composto por Mário de Andrade (“o papa”), Oswald de Andrade (“o bispo”) e Armando Pamplona (“o apóstolo”), se transferirá ao Rio numa missão catequética para recrutar adeptos na Capital Federal. Mas quando, em 1926, Marinetti chegar finalmente ao Brasil, Mário de Andrade poderá observá-lo friamente como um fato superado. Mário o achará muito “Francesca Bertini”⁵⁸ e o deixará partir para outras searas sem se lastimar. Foi diversa, no entanto, a

reação de Marinetti ao mundo brasileiro. Também este é um capítulo que ainda está por escrever: a história desse “africano” da Europa que, como também o seu conterrâneo Ungaretti, reencontrará na realidade miscigenada do Brasil inspirações de literatura negra que se reconectam à infância em Alexandria do Egito. O Brasil que Marinetti proporá em suas *Novelle colle labbra tinte* (1930), e especialmente nos *Meandri d'un rio nella foresta brasiliana*, vem, porém, direto de Oswald de Andrade, cheio de antropofagia e de onirismo amazônico.

2.2. as artes visuais

O segundo precedente da Semana de 1922 é o diálogo entre as várias artes que, no primeiro vintênio do século, arrancara os literatos de seus exercícios artesanais de poesia e lhes induzira a frequentar as exposições dos novos pintores e escultores, que, como sempre, traziam da Europa as ideias expressivas. E essas ideias eram aplicáveis a todas as artes, e não somente às visuais.

O primeiro a romper o gelo fora o expressionista russo Lasar Segall que, em 1913, realizara a primeira exposição de “pintura não acadêmica” no Brasil. Depois houve o episódio, em dois tempos, de Anita Malfatti. Em 1914, a jovem pintora egressa da Escola de Belas Artes de Berlim expusera os seus quadros na Galeria Mappin de São Paulo: as críticas foram prudentes, mas encorajantes.

Em 1917, Anita — que tinha se aperfeiçoado nos Estados Unidos, onde trabalhara na Independent School of Art de Homer Boss, conhecera Isadora Duncan e suas acólitas, frequentara Juan Gris e Marcel Duchamp e pintara o “primeiro nu cubista do Brasil” — expôs novamente em São Paulo. Mas então a acolhida foi bem diversa. Diante de cinquenta e três quadros “audazes e rústicos”, desfilam intelectuais e burgueses da capital modernista do Brasil: eles compram. As primeiras reações são de cortesia. Os cronistas dos jornais locais ressaltavam a “segurança e liberdade das largas pinceladas violentas”, a “arte adiantada e, por isso mesmo, nem sempre acessível ao grande

público”. Até que, em 20 de dezembro, imprevista e seca como uma chicotada, aparece no respeitado jornal *O Estado de São Paulo* a dura crítica de Monteiro Lobato. Lobato — que com o seu *Jeca Tatu* abriria o caminho aos modernistas regionalistas, como *quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte*⁵⁹ — arrisca com essa brincadeira a admissão entre as fileiras dos modernistas *tout court*. Diz coisas sacrossantas, mas as diz com intenção depreciativa: e quem as lê, as sente do mesmo modo. Por exemplo:

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. E extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.

O fato é que, em 1917, o futuro modernismo não tomara ainda consciência de que o único denominador capaz de acomodar as várias personalidades de seus membros é o expressionismo: a capacidade de tomar a realidade em transfiguração expressiva tanto no nível formal quanto nos conteúdos. A palavra “caricatura” ofende ainda. E Anita Malfatti, atingida pela excomunhão, não obstante o grupo modernista tivesse cerrado fileiras em torno de sua personalidade e obra, tornar-se-ia desde aquele momento a “protomártir do modernismo brasileiro”.⁶⁰

O terceiro episódio é aquele do escultor Victor Brecheret, o “Rodin brasileiro”. Após seis anos de estudos acadêmicos em Roma, na escola de Dazzi, Brecheret volta ao Brasil e é descoberto pelo grupo de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e do pintor Di Cavalcanti, que fazem dele uma bandeira de combate, chegando mesmo a impor a sua candidatura para a construção do monumento destinado a comemorar o centenário da Independência em 1922.

Decorridos três anos do episódio de Anita Malfatti, Monteiro Lobato é agora partidário do progresso. O monumento esperará vinte e três anos para ser realizado, mas quando a *maquete*, proposta em 1920 por Brecheret, ingressar na pinacoteca pública de São Paulo, os

modernistas sentirão o acontecimento como uma vitória: a primeira brecha na fortaleza da Academia.

O grupo modernista de São Paulo já está quase totalmente constituído. Há poetas: Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado. Há romancistas: Menotti e Oswald de Andrade, cuja primeira redação, em estilo experimental, das *Memórias sentimentais de João Miramar* é de 1916. E há os críticos que mantêm viva a polêmica: novamente, Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e Sérgio Milliet. Também os pintores: Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro e John Graz, aos quais logo se juntará Tarsila do Amaral, a bela Tarsila, estrela resplendente do modernismo, que, com suas extraordinárias telas antropofágicas, dará a marca visual do movimento. E há também o escultor Brecheret, o arquiteto Antônio Moya, “poeta da pedra”, e o cineasta Armando Pamplona.

Nesse meio tempo, no Rio não se constitui um grupo homogêneo, mas não são poucos os poetas, os músicos e os críticos que agem na mesma direção dos futuros aliados de São Paulo. Há Manuel Bandeira — “São João Batista da nova poesia”, na expressão de Mário de Andrade —, cujo *dolce-stil-nuovo*⁶¹ data de *A cinza das horas* (1917), e mais ainda de *Carnaval* (1919), no qual já aparece um “Sonho de uma terça-feira gorda” em verso livre. Há Ronald de Carvalho, que após o exórdio parnasiano procura, em 1921, um caminho novo para a poesia com os seus *Epigramas irônicos e sentimentais*; e ainda Ribeiro Couto, Renato Almeida, Sérgio Buarque de Holanda, Luís Aranha. Quanto ao aval musical do movimento, ele será dado pelo nome à época ainda não prestigioso de Heitor Villa-Lobos. Em 1921 chega o apoio inesperado, mas determinante, de Graça Aranha, o único intelectual da velha geração que passará às fileiras dos “jovens” e que não hesitará, depois, no ano de 1924, em arriscar a sua cadeira na Academia Brasileira de Letras pronunciando uma conferência violenta, *O espírito moderno*.

No momento de seu retorno ao Brasil, em 1921, a *Estética da vida*, que fala das dissonâncias musicais e do cubismo, é aventada pelos

críticos modernistas como arma contra “os matutos da terra”: o que é ao menos indicativo da heterogeneidade das posturas que distingue o assim chamado nacionalismo modernista.

3. A Semana de Arte Moderna: São Paulo, 11–18 de fevereiro de 1922

Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna é verdadeiramente mais um ponto de chegada do que um ponto de partida. Como justamente escreve Wilson Martins: “Foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna que fez o modernismo”.

No início, a Semana parece ter sido concebida como antifestival das celebrações oficiais do Centenário. Fora anunciada no dia 29 de janeiro de 1922 em *O Estado de São Paulo*, em termos ainda protocolares:

Por iniciativa do festejado escritor, senhor Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haverá em São Paulo uma Semana de Arte Moderna, em que tomarão parte os artistas que, em nosso meio, representam as mais modernas correntes artísticas.

As despesas foram bancadas pelas altas finanças e pela alta burguesia paulista, capitaneadas por Paulo Prado, descendente da grande família dos Silva Prado (era sobrinho de Eduardo) e considerado, naquele momento, a “ponta de lança” da inteligência local. A oposição vinha da pequena burguesia, desconfiada e conservadora. Na base da manifestação estava uma exposição de escultura (Victor Brecheret, Hildegardo Leão Veloso, Haerberg), de pintura (Anita Malfatti, Di Cavalcanti, “Ferrignac”, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswald Goeldi, Regina Graz, Yan F. de Almeida Prado, Rego Monteiro) e arquitetura (A. Moya, George Przyrembel). Mas a grande atração foram os três espetáculos dos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, dedicados respectivamente à “Pintura e escultura”, à “Literatura e poesia” e à “Filosofia moderna no Brasil”.

Na noite de 13 de fevereiro, os bons paulistas puderam assim apreciar, por 186 *mil-réis* os camarotes e 20 *mil-réis* as cadeiras, uma conferência de abertura de Graça Aranha sobre a “Emoção estética na arte moderna”. A conferência era ilustrada com músicas de Ernâni Braga e poesias de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, e seguida por um concerto com músicas de Villa-Lobos. Seguiam-se uma conferência de Ronald de Carvalho sobre “A pintura e a escultura modernas no Brasil”, concluída por três solos de piano de Ernâni Braga e por três danças africanas de Villa-Lobos.

Na segunda noite, quando já o respeito devido a Graça Aranha e à sua confusa oratória cedera espaço diante da tomada de consciência em relação ao caráter provocatório da manifestação, a algazarra do público superou muitas vezes a voz de Menotti del Picchia, que, marinettianamente, expunha a nova estética do movimento, mas ao mesmo tempo recusava o já gasto rótulo de futurista:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que amplia sua frente em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade.

Anos depois, Mário de Andrade ainda se perguntava como pudera, tímido e introvertido como era, ler os seus versos em meio àquela balbúrdia, que deve ter chegado ao ápice quando Ronald de Carvalho começou a ler “Os sapos”, o poema de Manuel Bandeira sobre os sapos identificados com os parnasianos, cujas estrofes eram contraponteadas por um público que ecoava o refrão “foi, não foi”.

As reações mais violentas eram, de fato, aquelas contra a nova literatura e as artes plásticas. A música de Villa-Lobos, que esteve em cartaz no último dia, 17, foi ouvida com tranquilidade, não obstante uma polêmica Chopin–antiChopin interna ao festival.

A crônica imediata termina aqui, onde começa a crônica da crônica e a interpretação que cada um deu e continua a dar segundo a própria posição, cultura e postura crítica.

O fato é que se chegara ao ponto de ruptura e o movimento partidário e clandestino dos futuristas-modernistas finalmente entrara na legalidade. Como todo bom partido que sobe ao governo, ele começaria a reabsorver todos os elementos rejeitados na iconoclastia de seus começos vanguardistas e programáticos. Mas tentaria também se redefinir e requalificar historicamente em novas correntes, tendências, filões.

4. Depois da Semana

O caráter vanguardista do primeiro modernismo é, de todo modo, confirmado pelo fato de que, após a Semana, de 1922 a 1930, não se pode fazer a história do movimento apenas seguindo suas características nas realizações contemporâneas e coincidentes dos escritores congeniais entre si. Não é possível reconstruir um quadro desse tumultuoso período chamando para o compor os personagens que então o animaram, e cujas escolhas artísticas singulares criariam aquele determinado clima estético: e os convocando em simples sucessão cronológica, de idade física ou literária, assim como se fez para as outras épocas. É preciso, antes de tudo, seguir o eixo das tomadas de posição coletivas, das polêmicas iniciativas de grupo. Traçar a história do movimento em si por meio de cortes sincrônicos. Em tal plano, que é o único sobre o qual é possível reconhecer uma verdadeira “vanguarda”, veremos, de fato, as invenções individuais se tornarem invenções coletivas e viverem uma vida própria, independentemente e com frequência até mesmo voltadas contra os seus primeiros inventores: quase como se estes, aprendizes de feiticeiro, tivessem desagrilhado energias latentes e, na prática, não mais controláveis por eles.

É assim que a história do modernismo nos aparece como algo de autônomo e, em certo sentido, autossuficiente: um período de euforia coletiva, uma série de experimentos muito próximos, voltados a conferir diferenciação e individualidade às ideias e personagens que, na embriaguez do primeiro momento, acreditaram reconhecerem-se coletivamente na nova estética de liberação.

Para uma história do modernismo também é de pouca serventia uma “cornija” de fatos históricos. É certo que 1922, ano da Semana de São Paulo, foi também o ano da tomada de consciência industrial, o *boom* do café (dois milhões de hectares do território nacional), o ano da Revolução do Forte de Copacabana, o ano da fundação do Partido Comunista, assim como 1917 fora o ano da primeira grande greve geral, quando em São Paulo setenta mil operários cruzaram contemporaneamente os braços. São acontecimentos que podem influir e influem grandemente sobre os personagens singulares: sobre o grupo, não. O grupo como tal não tem base política; o grupo é um vasto *rassemblement*⁶² de confluências e de equívocos ideológicos. Acolhe moderados e extremistas de todas as tendências, católicos e marxistas, que rapidamente se revelarão em secessões, novos reagrupamentos, manifestos e programas. Só nesse ponto Oswald de Andrade perceberá que importou da Europa o manifesto errado: aquele de Marinetti, em vez daquele de Karl Marx.

Por ora, a etiqueta modernista abrange tudo: dado que o denominador comum é somente a “liberdade”. Liberdade em relação ao passado “português”: na qual o nacionalismo autonomista pode desaguar tanto na tomada de consciência criativa de novas formas expressivas quanto na anarquia gramatical. Liberdade em relação ao passado “europeu” em geral na qual a recuperação nativista pode estimular a mais fecunda e irônica anarquia antropofágica ou chegar ao mais profundo fascismo integralista. No modernismo há de tudo. E é por isto que é preciso grande circunspeção ao exprimir juízos, ao nivelar com um adjetivo experiências antagônicas e, sobretudo, ao criar “famílias de escritores”. Nunca como nesse período de etiquetas coletivas, de pronunciamentos de grupo, os indivíduos se mantiveram tão diversos uns dos outros, isolados uns dos outros. De modo que,

esboçada a crônica do movimento como fato social e coletivo, será necessário, para apreciar os fatos literários, retomar, sem as confundir demasiadamente, o fio das experiências individuais singulares.

As etapas do modernismo de grupo, entre 1922 e 1930, são, em todo caso, facilmente reconstituíveis.

Em 1922, não estavam ainda apagados os ecos da Semana de São Paulo, quando Mário de Andrade publicava finalmente a sua sofrida *Pauliceia desvairada*, que, além dos versos já conhecidos e previamente louvados por Oswald de Andrade, trazia também um *Prefácio interessantíssimo*, considerado a partir de então como a plataforma da nova estética modernista. Não obstante o fato acabado da Semana, *Pauliceia desvairada* ainda causou escândalo. A bem-nascida *Revista do Brasil*, da qual o Mário estudioso de música e literatura geral era um estimado colaborador, recusou incluir sequer uma crítica negativa a esse livro definido pelo crítico oficial como um novo “bestialógico”, com sarcástica referência à tradição do *nonsense* goliardo. Aquilo que irritava nos versos de Mário de Andrade era, antes de tudo, a matéria, o elogio da São Paulo dos anos 1920, enlouquecida pela velocidade e irreverente em relação àquela burguesia de neobanqueiros de cartola que macaqueavam uma *city* [cidade] tropical entre os primeiros arranha-céus das novas avenidas. Desagradava o uso das imagens incendiárias, a recusa da rima, o gosto futurista do simultaneísmo. E perturbava a homenagem ao imigrante:

Heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes
Passa galhardo um filho de imigrantes
Loiramente domando um automóvel!

Mas acima de tudo desagradava o *Prefácio interessantíssimo*, em que se lia:

Aliás, versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia “Paisagem nº 1”. Quem não souber urrar não leia “Ode ao Burguês”. Quem não souber rezar, não leia “Religião”. Desprezar: “A Escalada”. Sofrer: “Colloque Sentimental”. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de “Minha Loucura”, das “Enfibraturas do Ipiranga”. Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro.

1922 é também o ano de *Os condenados*, livro em que Oswald de Andrade introduz a técnica cinematográfica na construção do romance. E é o ano no qual quem quer que tenha participado da Semana manifesta euforia e confiança na própria capacidade de caminhar sem muletas. Ronald de Carvalho proclamará:

Cria o teu ritmo e criarás o mundo!

Aos grupos do Rio e de São Paulo se juntam aqueles de Minas Gerais: Carlos Drummond de Andrade, mas também Emílio Moura, Abgar Renault, João Alphonsus, Guilhermino César, Martins de Almeida; do Rio Grande do Sul (Augusto Meyer, Raul Bopp); do Nordeste (Pernambuco: Ascenso Ferreira, Joaquim Inojosa; Alagoas: Jorge de Lima; Paraíba: José Américo de Almeida; Rio Grande do Norte: Luís da Câmara Cascudo). Novas figuras de intelectuais se juntam às fileiras modernistas: Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima, Cândido Mota Filho, cada um portador de uma ideologia política diferente, que não tardará a se revelar na proliferação das correntes e dos novos “ismos”.

5. Revistas e movimentos. Esquerda e direita: os dois desaguadouros do modernismo

Diversos entre si por origem e por ideologia política, os modernistas encontravam um denominador comum na experimentação. As revistas, que pretendiam difundir um novo credo estético, foram de fato, em primeiro lugar, ginásios de experimentação literária. Basta recordar a revista *Klaxon*, fundada em São Paulo em 1922 e que durou nove números combativos até 1923. O título se pretende uma irônica superação tecnológica daquele arvorado pela revista pós-simbolista *Fon-Fon!*,⁶³ onomatopeia do buzinar automobilístico. Em 1924 surge, no Rio, a *Estética* de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, enquanto os jovens de Belo Horizonte publicam, a partir de 1925, *A Revista*; os do Rio Grande do Sul, *Madrugada* (1925); e os

paulistas, *Terra roxa e outras terras* (1926), com Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Rubens Borba de Moraes. Mas o fenômeno mais interessante foi talvez aquele da revista *Verde*, publicada em Cataguases, Minas, em 1925, por um grupo de jovens (Rosário Fusco, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto, Ascânio Lopes) capazes de levar à ribalta nacional a sua pequena cidade.

De todo modo, já em 1923 haviam começado as tomadas de posição ideológicas. Menotti del Picchia dera a primeira guinada nacionalista declarando que:

O Brasil precisa, incontestavelmente, ativar o vulto de todas as suas fúlgidas tradições, tutelar o patriotismo sacrossanto de sua Língua e preconizar uma política de incansável defesa do seu espírito nacional, o qual deve ser o ideal constante de todos os bons brasileiros...

presentes todos os elementos daquele nacionalismo modernista que naquele momento se difundia por todo o país.

O ano de 1924 é o ano do primitivismo *Pau Brasil* de Oswald de Andrade. O manifesto do movimento é publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*, do Rio: pede uma poesia de exportação em lugar daquela importada até aquele momento da Europa. Pede uma língua

sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

O fato mais importante desse primitivismo oswaldiano, que se tornará poeticamente mais preciso em 1925 com a publicação do volume de versos *Pau Brasil*, é, todavia, que o primitivismo tenha sido descoberto não no Brasil, mas em Paris: um exotismo com sinal trocado, mas com uma autenticidade bem diferente daquela romântica. Mais adiante o próprio Oswald de Andrade dirá:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento “Pau-Brasil”.

Eram os anos da aventura brasileira de Blaise Cendrars⁶⁴ (para usar a expressão de Alexandre Eulálio), mas sobretudo daquela revisão do

Brasil colonial feita por Paulo Prado na esteira dos *Capítulos de história colonial* de Capistrano de Abreu e destinada a produzir não somente os textos localistas do próprio Prado (*Paulística*, 1925 e *Retrato do Brasil*, 1928), mas também a suscitar interesses e autênticas vocações históricas, como aquela de Caio Prado Júnior; e a estimular obras como *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda. É a Blaise Cendrars que Oswald de Andrade, personagem “sempre em atraso de um livro e adiantado de um manifesto”, dedica em 1925 o seu *Pau Brasil*. E Cendrars, que não tardará a perceber como “*tel qu’il se pratiquait, tout ce modernisme n’était qu’un vaste malentendu*”,⁶⁵ reconhecerá, no entanto, que “*ces jeunes modernistes de São Paulo avaient un talent fou, de l’esprit, de la drôlerie, un vocabulaire argotique negre, et un sens aigu de la provocation, de la polémique, de l’actualité*”.⁶⁶

Não todos, é claro. Os movimentos de reação contrabalançam aqueles de vanguarda. Em 1925, ao Pau-Brasil se contrapõe o movimento Verde-Amarelo de Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho. É a via do fascismo, que passa ainda pelo movimento híbrido da “Anta”: no qual o símbolo nativista da anta vem assumido com significação nacionalista, mas de um nacionalismo bastante diferente daquele pelo qual Oswald de Andrade se declarara anti-Europa. Ali, a cor amarela, desde sempre a cor dos fora-da-lei (na Idade Média, das cortesãs; em todos os tempos, dos emblemas impostos aos judeus; nos anos 20, dos futuristas), se legaliza no conúbio com o verde, símbolo das árvores-florestas-planícies do país.

Não por acaso, em 1926, do Congresso de Recife parte um novo manifesto: aquele regionalista de Gilberto Freyre, publicado somente em 1952, mas que desde então exercerá uma enorme influência sobre toda a geração do assim chamado “segundo modernismo”. Prestigiosa figura de pensador e de sociólogo que marcará toda uma geração de estudiosos e de criadores literários, Gilberto Freyre (1900–1987) se formara nos Estados Unidos, e o I Congresso Brasileiro de Regionalismo de Recife lançava as bases para um estudo não utópico, mas concreto do Brasil trirracial, que será investigado em suas expressões cotidianas (a língua, os costumes, a cozinha, a religião, a

superstição e a feitiçaria). Freyre era um sociólogo e um homem de ciência que merece, com pleno direito, um lugar também na história da literatura, não só porque foi agudo ensaísta (*Heróis e vilões no romance brasileiro*, 1979) e poeta (*Poesia reunida*, 1980), mas essencialmente porque são obras literárias de alto calibre as suas grandes obras sociológicas (desde *Casa-grande & senzala*, 1933, edição definitiva 1980; *Sobrados e Mocambos*, 1935; *Nordeste*, 1937; *O mundo que o português criou*, 1940 etc., até *Ordem e Progresso*, 1959). De tais obras se falou já mais de uma vez nas páginas precedentes, e delas não pode prescindir quem queira compreender o Brasil mestiço, o Brasil do negro real em vez daquele do índio mítico: também porque são escritas em uma prosa suave e cativante, na qual o rigor científico se alia à calorosa simpatia pela matéria tratada. Tudo isso não exclui, de todo modo, que, quando foi formulado em 1926, o *Manifesto de Recife* representasse a primeira real, tangível tomada de posição em relação ao modernismo paulista: uma exortação a voltar os interesses nacionais a algo mais autêntico que não aparecia na “rejeição do passado” exigida pelos “palhaços de São Paulo”.

A segunda reação é aquela de *Festa*. Publicada no Rio, de 1º de outubro de 1927 até 15 de setembro de 1928 (com uma segunda série entre julho de 1934 e agosto de 1935), a revista foi a expressão de um grupo de escritores decididos, por sua vez, a contrabalançar a ação destrutiva e “primitivamente blasfema” dos sequazes de Mário e Oswald de Andrade, com uma meditada reproposta da solução espiritualista em vestes modernistas. Nos doze números de sua primeira fase “heroica” e significativa, *Festa* também apresentou manifestos, ensaios críticos, textos originais de poetas e prosadores, ainda que não ortodoxamente ligados ao grupo. À testa da empreitada encontramos o nome de Tasso da Silveira (1895–1968), filho do simbolista Silveira Neto, poeta também de marca simbolista e de temática religiosa e moralista (*O canto absoluto*, 1940): ao grupo pertenciam também Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado, Cecília Meireles, etc.

Entretanto, Oswald de Andrade vigiava. E em maio de 1928, com a direção de Antônio de Alcântara Machado e a “gerência” de Raul

Bopp, sai em São Paulo a *Revista de Antropofagia*. Nos dez números da primeira série autônoma (maio de 1928 a fevereiro de 1929, com frequência mensal) e, posteriormente, nos quinze números da “segunda dentição” (como suplemento literário do *Diário de São Paulo*, ainda em 1929), contribuiriam as personagens mais significativas do modernismo brasileiro: e não só aquelas da seita ferinamente primitivista e polemicamente antropófaga de Oswald de Andrade, mas os nomes de qualquer antipassadista que escolhesse a liberdade de expressão como grito de batalha e como único programa de ação unificadora.

Alcântara Machado assina o editorial afirmando:

Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

E Mário de Andrade inaugurava uma poesia auroreal, do princípio do mundo, com suspeitas de antifeminismo futurista, coloquialismos abafados e escolhas em direção “socialista”:

Tinha um sossego tão antigo no jardim,
Uma fresca tão de mão lavada com limão,
Era tão marupiara e descansante
Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
Si eu tivesse a meu lado ali passeando
Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...

Mas havia, sobretudo, o *Manifesto antropófago* de Oswald:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, *or not* tupi: *that is the question*.

Contra todas as catequese. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

[...] Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Contra todos os importadores de cons ciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

[...] Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

O *Manifesto* era assinado por

Oswald de Andrade

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

E o Bispo Sardinha era o religioso que um antropófago *caeté* deglutira no longínquo 1554.

O nome do movimento nascia de um quadro, hoje célebre e emblemático, que representava o abaporu, ou seja, o antropófago índio, símbolo zombeteiro do novo Brasil modernista, e era obra de Tarsila do Amaral, então mulher de Oswald. Mas além da *blague*, a antropofagia de Oswald tinha muitos significados. O modernismo como movimento estético fora no início, na sua fase “futurista”, internacionalista. Com a rejeição da tradição, rejeição, todavia, importada da Europa, deveria, depois, rejeitar a própria Europa. Os epigramas de Oswald e os grandes quadros antropofágicos de Tarsila, com as suas mulheres de pés enormes, picassianos, aconchegadas junto a cactos atemporais, levarão ao mundo a mensagem de um Brasil ancestral, mítico e moderníssimo. Mas o próprio Oswald corrigirá, em uma entrevista à revista parisiense *Nouvelles Littéraires* (1928), a sua posição antieuropeia, explicando que não se tratava de rejeição, mas de superação: uma assimilação da cultura ocidental, um modo de “devorar o inimigo para que as suas virtudes sejam passadas para nós”, como é ainda hoje na prática daqueles índios Yanoáma-Yanomami dos quais fala Ettore Biocca — os quais comem as cinzas dos mortos em mingau de bananas para conservar endocanibalisticamente todas as virtudes deles.

A antropofagia de Oswald teria sido, de qualquer forma, o último lampejo de um modernismo estetizante e, em certo sentido, estranho à realidade social e política do país. A crise de 1929, que incidiria profundamente nas vidas mesmas de cada modernista, a começar por Oswald de Andrade, favoreceria a superação dessa primeira fase, goliarda e despreocupada, rumo à sucessiva: aos dois filões do romance social e da poesia engajada da segunda geração modernista.

6. Os mestres da primeira hora

Se passarmos agora do grupo aos indivíduos, dos momentos às obras, dos manifestos e programas às realizações artísticas, perceberemos que frequentemente os escritores mais fecundos, mais verdadeiros, mais duradouros, podem ser também os mais apartados e os menos “ativos no coro”. Mas veremos também como o grupo não se constitui sem os personagens catalisadores: homens como Graça Aranha, que “via a literatura mais como ação do que contemplação”, mantendo-se futurista (isto é, passadista) até mesmo quando os jovens de 22 haviam, há tempos, passado do modernismo ao moderno, da provocação vanguardista à ação construtiva. Ou homens como Mário e Oswald de Andrade, que à capacidade de fazer prosélitos — em sentido oposto, às vezes, mas nem por isso menos válido — saberão unir a invenção individual.

6.1. oswald de andrade e o terrorismo cultural

Na origem do modernismo brasileiro estão, de fato, os Andrade: Oswald e Mário, personagens talvez, como quer Wilson Martins, “maiores que suas obras”, não ligados entre si por outro parentesco exceto aquele de uma vocação literária incapaz de suportar mediações, destinados a criar com o seu primeiro sodalício o núcleo catalisador do movimento; e destinados, depois, com a sua clamorosa ruptura, a

representar, cada um por conta própria, uma diversa, mas nem por isso menos válida, “razão moral” do próprio movimento.

O primeiro, mais lógica do que cronologicamente, é Oswald de Andrade (1890– 1954). O personagem é ainda mais discutido que sua obra. Entre aqueles que veem nele somente o mistificador de gênio, artífice de escândalos pelo gosto de scandalizar e, no plano da realização poética, o escritor e o intelectual irrealizado, e aqueles que, como as vanguardas concretistas, o propõem hoje como pedra angular de todo o modernismo, talvez seja possível não um caminho do meio (no sentido de que, ou se aceita Oswald totalmente, ou se rejeita), mas uma conciliação. É possível que Oswald tenha exercitado conscientemente a mistificação em sua obra desmistificadora, radical e destrutiva. Porém, não há dúvida de que essa obra seja central no modernismo brasileiro ou ao menos na primeira fase do modernismo, auroreal e literário, individualista e vanguardista. A ação de Oswald representa, é fato, sobre o plano brasileiro, algo mais que o gaguejo incoerente e surreal de Dadá ou as palavras em liberdade de Marinetti: ou algo que já pressupõe como dadas aquelas operações preliminares sobre a linguagem poética. Oswald intervém quando a liberação e a dessacralização já aconteceram, como quem, avançando após um terremoto ou um dilúvio, busca recompor, com fadiga e sem se deter sobre os nexos, os fragmentos do mundo que existira antes: no seu caso, o mundo das palavras.

E é assim que, à primeira vista, toda a obra de Oswald pode parecer somente um paciente e irônico *collage* [colagem] de objetos literários preexistentes. Mas a invenção está justamente nisto: em reconhecer o texto poético incrustado em uma prosa de cronista, em uma notícia de jornal, no dito espirituoso do homem da rua. E depois poli-lo, fazer dele o vazio e o silêncio em torno, como o escultor que erige a estátua da tigela encontrada sobre a areia. Eis a natureza morta recuperada da crônica de Gândavo⁶⁷ (com grafia quinhentista e tudo):

A esta fruíta chamam Ananazes
Depois que sam maduras têm un cheiro muy suave
E come-se aparados feitos em talhada
E assim fazem os moradores por elle mais

E os têm em maior estima
Que outro nenhum pomo que aja na terra

ou a ironia crua dos “Poemas da colonização” junto a este “noturno”
viajante:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano

Na origem está naturalmente a cultura europeia. De rica família paulista, Oswald pôde ainda se beneficiar, em 1912, da transferência de aculturação para a Europa, concedida aos filhos da boa burguesia: e será de Paris que ele importará o *Mani festo futurista* e a poesia *Pau-Brasil*. Em primeiro plano no momento da Semana, Oswald será o promotor de todos os movimentos nativistas que se opõem, desde a esquerda até o verde-amarelismo nacionalista, para aportar, após o *crack* da bolsa de 1930 (consequência imediata da crise americana de 1929), na adesão passional ao partido comunista, do qual ele, todavia, saberá colher somente os aspectos anárquicos e destrutivos, que repetem a sua lúcida e sempre reencarnada visão antropofágica do mundo. Afastando-se do partido após 1945, Oswald procurará uma nova inserção-travestimento societária, concorrendo a uma cátedra de literatura e, depois, de filosofia na Universidade de São Paulo, aspirando também publicamente a uma cadeira na sempre vilipendiada Academia Brasileira de Letras. Hoje ele nos parece um personagem contraditório, mas simpático, cuja vida, terminada aos sessenta e quatro anos, foi bem mais que um episódio na história da cultura brasileira. Não por acaso, é verdade, após anos de silêncio, a obra de Oswald volta a ser proposta como modelo daquela literatura de exportação cujo surgimento no Brasil ele auspiciara. É traduzido também na Itália, onde seu primeiro padrinho foi Ungaretti, que para Oswald misturava antropofagia e contestação, cronistas e “Pau-Brasil”:

Para Oswald, o selvagem significa, de modo um pouco simplório, um modo *ante litteram* daquilo que hoje se costuma chamar, tendo, vez ou outra, a arte do argumentar paradoxal e a poesia mordaz e alegre de Oswald, de “contestação”. Mas onde Oswald é Oswald é na poesia dita em versos, feitos como desde sempre se costumava fazer. São momentos retomados dos antigos cronistas que, em seus diários, seguiam os primeiros passos dos europeus no Brasil, enquanto andavam estes com suas lâminas a fazer incisões nas árvores das quais saiu a borracha, ou então a cortar aquela madeira de tinta que chamavam “pau-brasil”. Certamente

ele mesmo meteu ali as mãos. Oswald. São imagens segundo as crônicas, mas são imagens que pertencem também ao século xx, àquele século xx verdadeiro, inovador da poesia, que tinha desde o primeiro momento domesticado o intelecto, os olhos e a língua do antropófago Oswald.

Giuseppe Ungaretti, prefácio à tradução italiana das *Memórias sentimentais de João Miramar*, 1970.

Aquilo que se aprecia em Oswald, além de sua capacidade de inventar vanguardas e manifestos, é a escrita: sem um nítido limite entre prosa e poesia por parte de quem denunciara, no início da carreira, a própria “constitucional incapacidade de metrificar”.

A prosa conhece várias etapas. Em 1922, o romance *Os condenados*, seguido, na mesma linha, por *A estrela de absinto*. *A escada vermelha*, ainda dannunzianos, que compõem a “trilogia do exílio”, falsos em seu primitivismo pequeno-burguês. O salto qualitativo ocorre em 1924, com as *Memórias sentimentais de João Miramar*, “romance informal”, como depois *Serafim Ponte Grande* (1933), no qual Oswald, “ponta de lança” do espírito de 22, tentará propriamente a experiência de escrita proposta, no plano vanguardista, à coletividade de “Pau-Brasil” e da antropofagia. A história de João Miramar (que toma o nome do lugar da composição, a pensão “Miramare” da Chiavari⁶⁸ *belle époque*) é muito exígua: a autobiografia irônica e patética do paulista Oswald de Andrade, com a sua viagem à Europa e as suas saudades do Brasil; com a sátira social, os capítulos-fugazes, os capítulos-sensacionais, os capítulos-encarrilhados sobre paisagens diversas. Barcelona, Milão, Veneza:

A vida de bordo pôs rouge para proximidades de Barcelona.

Adivinhado na neblina o rochedo de Gibraltar deu para os binóculos mediterrâneos as primeiras costas da Europa.

[...]

Mas na limpidez da manhã mendiga, cornamusas vieram sob janelas de grandes sobrados.

Milão estendia os Alpes imóveis no orvalho.

Memórias sentimentais de João Miramar.

A prosa de Oswald era a grande revolução do modernismo, assim como para a poesia fora a *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade: imaginação sem amarras, ruptura dos nexos sintáticos, consagração do neologismo; mas também surrealismo. E, sobretudo, quando comparada ao futurismo, a ironia e o sorriso que Marinetti nunca conseguirá introduzir em suas prosas duras e cheias de empáfia.

A poesia (*Pau Brasil*, 1925; *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927; *Poesias reunidas*, 1945, etc.) tem a mesma leveza sorridente. Com alguns pontos fixos como o “Cântico dos cânticos para flauta e violão” (1942), que é um belíssimo poema de amor:

Não quero mais
A inglesa Elena
Não quero mais
A irmã da Nena
Não quero mais
A bela Elena
Anabela
Ana Bolena
Quero você

Toma conta do céu
Toma conta da terra
Toma conta do mar
Toma conta de mim
Maria Antonieta d’Alkmin

E se ele vier
Defenderei
E se ela vier
Defenderei
E se eles vierem
Defenderei
E se elas vierem todas
Numa guirlanda de flechas
Defenderei
Defenderei
Defenderei

E há ainda o Oswald ensaísta, memorialista. E há o autor de teatro do qual se falará mais adiante.

6.2. mário de andrade: a consciência criadora

A consciência do modernismo, no entanto, é Mário de Andrade. Quando morreu, aos cinquenta e dois anos, pareceu que todo o Brasil intelectual ficara com a respiração suspensa. E quase todos, poetas, prosadores, músicos, pintores, cronistas, cada um alçou a Mário o seu monumento funerário individual.

Anunciaram que você morreu.
Meus olhos, meus ouvidos testemunham:
A alma profunda, não.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Manuel Bandeira, “A Mário de Andrade ausente”.

Ou ainda:

Olho o grande morto enorme
Sua cara colossal
Nessa cara lábios roxos
E a palidez sepulcral
Específica dos mortos.

Vinicius de Moraes, “A manhã do morto”.

E o semblante enorme, sério, de Mário de Andrade aparece nas telas de Portinari, de Lasar Segall, na escultura de Bruno Giorgi. Nasceu em São Paulo em 1893; ali morrerá em 1945. Entre um polo e outro, uma vida ao mesmo tempo apartada e participante, pudica e provincial, assim como a vida de Oswald fora pública e interna cional. Um trabalho duro, honesto, de experimentação linguística, no qual as tomadas de posição coletiva não são o momento da deflagração definitiva, mas o último ato, necessário ainda que não entusiasmante, de um sofrido itinerário individual. Mário de Andrade, paulista, que viveu quase sempre em São Paulo, foi, antes de qualquer coisa, musicista e musicólogo. Foi por essa via que ele chegou à etnografia e ao folclore, à crítica artística e literária, à poesia e à narrativa, e por meio da qual adquiriu aquela visão panorâmica e sinestética das várias artes, que, sobretudo por sua obra, tornar-se-ia uma das características do primeiro modernismo.

Quando debuta como poeta (*Há uma gota de sangue em cada poema*, 1917) é ainda um parnasiano e um simbolista. O salto qualitativo acontece com *Pauliceia desvairada* (1922), livro cujo impacto sobre seus contemporâneos já foi discutido. Protagonista do volume é a São Paulo louca dos anos 1920, cidade onde “sorri uma garoa cor de cinza”, cantada em uma língua cujo arcaísmo convive com o neologismo, em versos “harmônicos” (toda a terminologia crítica do musicista Mário de Andrade é de matriz musical), construídos com assonâncias, dissonâncias, aliteraões. É constante nela a intrusão linguística do italianismo rude, usado frequentemente em função desmistificadora, porque o italiano de São Paulo é sempre aquele que, respondendo à proposta “bandeirante” de partir para o Mato Grosso, responde em italiano no texto: “*Io! Mai!... Vado a pranzare con la Ruth*”.⁶⁹ Na mesma linha seguem *Losango Cáqui* (1926) e *Clã do Jaboti* (1927), que não só desfrutam de todas as virtualidades do versolivre, mas transportam em poesia a linguagem popular, a língua cotidiana, os modismos locais. É a maneira que Mário encontrou para, por um lado, aderir estilisticamente à cruzada nacionalista bradada, em termos de destruição ou de recuperação, pelos modernistas de todas as cores, e, por outro, de abordar o seu experimento de “invenção de uma língua brasileira”:

Não uma língua especialmente regional, mas uma língua capaz de convocar segundo as necessidades de relevo, de corpo, de composição, de movimento ou de fábula, este ou aquele vocábulo ou modo de dizer de uma ou de outra região, sem desdenhar, naquilo que diz respeito à verdade expressiva, os aportes vitais à evolução sintática trazidos pelos recém-chegados. [...] O milagre é que disso não tenha resultado, em sua obra, uma língua embaralhada, mas antes uma força expressiva unificadora.

Giuseppe Ungaretti, 1964.

Aos pouco, de toda forma, o rio retorna ao seu leito, o verso livre torna a se sujeitar ao ritmo e os temas se elevam do local para o universal (*Remate de males*, 1930; *Poesias*, 1941; *Lira paulistana*, 1946), revelando uma tendência que será característica nele, a capacidade de fundar, em um movimento único, a busca pela sua alma e a busca por seu país, como se fossem duas faces da mesma experiência, plasmadas em símbolos: os ritos primitivos, a terra sem males, a preguiça criadora, a abundância turva e misteriosa dos

grandes rios. Essa tendência aumentará até o último poema, “Meditação sobre o Tietê”, no qual ele alcança “a fusão perfeita do coletivo e do individual, função poética e função referencial, numa articulação mágica de temas e imagens tirados de toda a sua obra anterior, cuja coerência profunda é assim revelada” (Antonio Candido):

Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...
Por que me proíbes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...

De Mário de Andrade, homem com quem tudo se dava “melodiosamente, ou ligado pela filigrana de uma lenda, ou solto em um nevoeiro de infinita melancolia”, Ungaretti traduziu amorosamente os “Poemas da amiga” (“Estavas longe doce amiga; e só vi no perfil da cidade / O arcanjo forte do arranha-céu cor de rosa, / Mexendo asas azuis dentro da tarde.”). Nelas o folclore se faz exemplo (“E os homens são todos bons lá onde o branco não entrou.”), enquanto é recorrente a imagem-metáfora dos rios, que de novo e de novo aproxima a poesia de Mário àquela de Ungaretti em um intrincado de citações e de referências que honram os dois personagens:

Os rios, oh doce amiga, estes rios
Cheios de vistas, povoados de ingazeiras e morretes.
Pelo Capibaribe irás ter ao Recife,
Pelo Tietê a S. Paulo, no Potengi a Natal.
Pelo Tejo a Lisboa, pelo Sena a Paris...
Os rios, oh minha doce amiga, na beira dos rios
É a terra de povoação em que as cidades se agacham
E de noite, que nem feras de pelo brilhante, vão beber...

Um lirismo inchado e impetuoso: mas tanto mais maduro que os primeiros polêmicos protestos antiburgueses.

Junto ao poeta há o teórico do modernismo (*A escrava que não é Isaura*, 1925) e um dos mais conscientes críticos do movimento (*Aspectos da literatura brasileira*, 1943; *O empalhador de passarinho*, 1944). A obra literária é abordada ora no plano psicológico, com a teoria do predomínio do subconsciente, individual e coletivo, na construção poética, ora no plano puramente formal, com o problema da “língua brasileira” sobre o qual tanto labutou o pensamento crítico de Mário de Andrade. Porém, nessa obra teórica, é sempre perceptível aquele espírito de missão que impede uma postura lúdica e ambígua, como aquela assumida às vezes por Oswald. Mário de Andrade é catedrático, de etnografia e de estilística, de psicologia e de moral, mesmo quando se abandona àquele que pareceria o seu mais divertido e divagante experimento narrativo: isto é, quando escreve *Macunaíma*.

O romance foi lançado em São Paulo no ano de 1928 e traz como subtítulo: “O herói sem nenhum caráter”. O nome, assim como aquele dos irmãos do protagonista, Jiguê (o índio) e Maanape (o negro), é tirado do *Von Roroima zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg (lançado em Berlim, 1916), a bíblia do folclore indígena. Para os jesuítas, Macunaíma era às vezes Deus (indicado com tal nome nos catecismos das missões) e outras o Diabo, ou melhor, “o grande malvado”. Mário de Andrade faz dele o herói de sua gente, e o personagem é todo seu. Herói negativo, naturalmente, que permite uni-los, juntando-os de uma só vez no fio da própria aventura individual de pícaro rabelaisiano, os episódios disparatados, as lendas extraídas de todos os níveis do folclore nacional, as histórias indígenas e as “piadas” paulistas, tudo isso chamado a construir essa “rapsódia” irônica e popularesca de motivos brasileiros (sempre a terminologia musical nas escolhas de Mário). Herói sem caráter, índio-negro e depois branco de olhos azuis, preguiçoso, luxurioso, cruel, coração-mole, ávido por dinheiro, espertalhão, inconfidente, capaz de quaisquer enganos e proezas, e derrotado no plano pessoal por acontecimentos sempre maiores do que ele (o ogro Piaimã), em constante busca por um graal afetivo individual — o amuleto de Ci, a esposa perdida — em um mundo de insídia e lisonja, Macunaíma se coloca no avesso da tradição ufanista e alencariana do índio nobre-cavaleiro-sem-mácula. Quer representar, fora de qualquer esquema

retórico e de qualquer construção miticamente apriorística, o Brasil miscigenado, em sua realidade social e linguística.

Seu *leitmotiv* é “Ai, que preguiça!”, o seu mundo é o Brasil inteiro, da floresta à cidade, o Brasil maravilhoso com as suas taras congênicas, formigas e doenças, contos populares, fábulas indígenas de folclore frio, “Vei, a sol”, Iriquí dos índios caxinauá e modos de dizer, provérbios rimados, expressões convencionais, “rir” e “brincar”, usados na acepção de “fazer amor”, as negações duplas (“não sei não”), o pronome átono no início das frases (horror dos gramáticos puristas!). Parece um jogo, uma invenção, como dirá Guimarães Rosa. Mas é também o resultado de uma paciente pesquisa linguística, etnográfica, de um espólio dos materiais documentais de Couto de Magalhães, de Sílvio Romero, de um estudo atento da língua de Simões Lopes Neto, de Valdomiro Silveira. Um mosaico, naturalmente: mas era isto que Mário de Andrade desejava. E, no meio, a relíquia, a prova de força “em língua”, em um áulico, puríssimo português clássico: a carta às Icamíabas, que o imperador Macunaíma, chegado à capital do vício (São Paulo), envia às suas súditas amazônicas.

A obra desconcertou, provocou, fascinou legiões de leitores e críticos. Continua a fascinar e provocar: porque dela emergem as constantes do caráter brasileiro: preguiça, luxúria, cupidez. Porque nela se revelam as constantes daquela diferenciação linguística em relação a Portugal que assinala no tempo o fim da colônia. Mas também porque é uma obra de fantasia e de poesia como poucas.

Também o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), que precedera de um ano a publicação de *Macunaíma*, é construído por antíteses: a “honestidade clássica” do espírito germânico, personificado pela jovem Fräulein que a família burguesa brasileira importa para dar uma justa educação amorosa ao varão da espécie, e o “úmido” temperamento brasileiro, divagante e gesticulador, a realidade e a aparência. Mas nem sempre as ideias (o livro é decididamente didático e didascálico) podem ser personificadas. Melhores são os contos, humaníssimos, desde o exórdio ainda convencional de *Primeiro andar* (1926) a *Belazarte* (1934); e até os *Contos novos*, de 1946 (póstumo), nos

passam do experimentalismo linguístico que caracteriza as obras maiores à compacta harmonia do último Mário de Andrade (*Piá não sofre? Sofre; Peru de Natal*).

7. Continuidade na invenção

Bastaria a oposição Oswald-Mário de Andrade, juntamente com o binômio Oswald-Mário de Andrade, para exemplificar as divergências e convergências ideológicas e estilísticas do modernismo brasileiro. Verdadeiro “antropófago” foi provavelmente apenas Oswald: mas todos tiveram um ponto de encontro na operação “linguagem”. Era uma operação que não nascia do nada e que, além do emprego de uma forma linguística mais aderente à realidade nacional, ou melhor, mais nativamente inventiva, pressupunha também a recuperação de materiais que a literatura tinha até então deixado na sombra. Assim, o modernismo tem também toda uma sua corrente que introduz na poesia o “cotidiano”: formas e conteúdos. E, por mais que pareça contraditório, uma vez que no cotidiano se deseja ver o avesso polêmico do áulico parnasiano, era essa a corrente menos revolucionária do movimento.

O discurso antienfático, submisso, autoirônico, era já crepuscular, vinha do penumbrismo. Já o encontramos em Mário Pederneiras, em Raul de Leoni: o reencontraremos em Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, no próprio Carlos Drummond de Andrade: poetas, todos eles, cuja passagem ao modernismo se dá mais por amadurecimento que por ruptura.

7.1. manuel bandeira

A apresentação é direta:

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional.

O autorretrato é de 1948 e nele, na ironia desencantada, no sorriso do “poeta menor” frustrado, na mistura sofrida de cotidiano e eterno, de autêntico e clownesco, podemos entrever o retrato falado desse crepuscular de província, desse “tísico profissional” que, para muitos de seus contemporâneos, foi o maior poeta do Brasil modernista.

De todo modo, para ele, como para nenhum outro dos literatos que constituem o Olimpo modernista, vale a proposição de que foram os modernistas a fazer o modernismo e não o modernismo a criar os próprios autores. E Bandeira, poeta, mas também prosador, cronista, tradutor, antologista, crítico e professor universitário, é para nós um literato e um humanista em toda a extensão do termo. Mas a sua trajetória poética é individual e marginal como poucas. Embora tenha sido Bandeira (1886–1968) — tocado desde a juventude pelo presságio da morte e, por isto mesmo, dono daquela composta alegria, daquele distanciamento participante que somente quem esteve “do lado de lá” pode conhecer — ele próprio aquele que, em sua longa vida, soube se fazer partícipe de toda experiência estética: do simbolismo à poesia concreta, em um jogo constante de experimentação artística conduzida sempre com extraordinária leveza e divertido pudor.

Tísico profissional, Bandeira se tornara em 1904, aos dezoito anos, após uma infância em sua Recife natal, os estudos no colégio Pedro II

do Rio e, depois, na Escola Politécnica de São Paulo que o deveria preparar para a carreira de arquiteto:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Epígrafe de *A cinza das horas*, 1917.

A tuberculose o levará até a Suíça, a Clavadel (1913), onde conhecerá Éluard e Mademoiselle Diakonova, não ainda Gala.⁷⁰ E do clima do simbolismo tardio, anárquico-decadente, de que naqueles anos o próprio Éluard se impregnará, se ressentirá *A cinza das horas*, volume de estreia publicado no Rio de Janeiro em 1917. É um pequeno livro de versos permeado por uma caligem crepuscular, mas em palavra-chave já é “ternura”, aquela ternura às vezes assexuada (“ternura insexual”), às vezes desesperada, às vezes autoirônica, que será, então, registro de toda a futura poesia de Bandeira e ligará entre todas elas as várias experiências expressivas. O segundo momento é de 1919 e é *Carnaval*, um Carnaval estilizado com os seus símbolos (Pierrot, Arlequim, a dama branca), que recordam escritores modernistas portugueses, como Almada Negreiros, ou fazem pensar em Schumann com suas guinadas improvisadas e suas fraturas melódicas. Há também “Sonho de uma terça-feira gorda” em versos livres e há a sátira aos parnasianos, “Os sapos”, que, declamada durante a Semana de Arte Moderna, colocará Manuel Bandeira entre as vozes mais notórias do modernismo e fará dele, em certo sentido, o líder do grupo do Rio. O tema dos sapos, de resto, mesmo fora da metáfora, era por si só muito bandeiriano: nós o reencontraremos, em uma significativa oposição sapo-lua, no curso dessa poesia na qual o sapo é talvez o negro, que eleva o seu canto à mulher branca. Aquilo que distingue Bandeira dos modernistas-crepusculares como Ribeiro Couto ou Guilherme de Almeida e o aproxima de personagens muitíssimo diversos, como Oswald de Andrade e, mais tarde, Murilo Mendes e Drummond, é a capacidade de sorrir. “O claro riso dos modernos”, dirá Ronald de Carvalho, fazendo desse riso um sinal do modernismo: ainda que seja de matriz francesa e simbolista.

O *ritmo dissoluto* (com a dupla conotação aplicada à métrica e à postura existencial daquele a quem a doença, em certo sentido, “libertou”) aparece nas *Poesias* de 1924, “após” a Semana. O verso livre que o distingue já se tornou forma de expressão coletiva. Quanto à “ternura” de Bandeira, ela adquire ali tons satânicos, e embora os adjetivos recorrentes estejam sempre na gama da aquiescência (“suave”, “manso”, “meigo”, “terno”, “triste”, “melancólico”), há nessa espécie de bacanal frio uma ironia revoltada de excluído (“a minha humanidade irônica de tísico”), que não se aquietará senão nos anos em que, erguendo os olhos de si mesmo, o poeta poderá rir-se do mundo: e isto mesmo se a sua biografia for sempre e somente a história de sua poesia. Em 1930 é a vez de *Libertinagem*, uma libertinagem, também esta, deliciosamente mental. É o livro da cristalização, onde a matéria se decanta e se despersonaliza, eleva-se do cotidiano ao universal. Bandeira medita sobre os problemas da expressão, da “cultura” e da socialidade. E os resolve quase todos de forma negativa, com a recusa de tudo o que havia antes. Pertencem a *Libertinagem* alguns dos textos mais famosos: a “Poética”, baseada no mote: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”; “Não sei dançar”, com o mote da arte como substituta inferior de satisfação, atividade jocosa, retorno à infância, fuga, embriaguez, álibi:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria

ou o desesperado “Pneumotórax”:

Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

— Diga trinta e três.
— Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
— Respire.

.....

— O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino

A fuga mais famosa, aquela que se tornará lugar-comum no *habitat* cultural brasileiro e sofrerá infinitas variações, divertidas, revoltadas, em textos poéticos, *slogans* publicitários, fórmulas de expressão cotidiana, é “Vou-me embora pra Pasárgada”: onde Pasárgada, a mítica cidade dos prazeres de Ciro, o Grande, torna-se o lugar da possibilidade, o *paese-dei-balocchi*⁷¹ de quem jamais pôde crescer. Mas nem mesmo Bandeira foge para Pasárgada: desde esse momento, aliás, a sua vida se faz mais participante: o convívio com Gilberto Freyre e os amigos de Recife o fazem voltar-se para a realidade de sua cidade natal (belíssima a evocação do Recife de sua infância). Em *Estrela da manhã* (1936) aparecem os temas negros, os temas sociais: mas também os puros exercícios poéticos, como a “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, em que, com um virtuosismo hedonista e divertido, a poesia nasce do nada (“O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!”, um manifesto que invadira o Rio de Janeiro com o seu inconfundível estilo anos 30). Nas *Poesias completas* aparece a “Lira dos cinquent’anos”, aumentada depois, em 1944. Definitivo ali é o “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”. O exercício é paralelo àquele tentado por Oswald de Andrade com as poesias extraídas da prosa setecentista, com montagem poética, com a eleição de vocabulário do formulário cotidiano, com o jogo da poesia “à maneira de”. Bandeira é excelente em tais exercícios, que lhe permitem libertar-se também da preocupação da liberdade, construir um soneto, uma balada ou um texto concreto, permanecendo sempre Bandeira, brincando de construir *haikai* e “cantigas de amor” à maneira galego-portuguesa, fazendo-se barroco para depois, por fim, sorrindo, levantar a máscara e se afirmar com uma interjeição: “meu Deus”, por exemplo, tão pouco religiosa e tão cotidiana, tão humildemente um sinal de recair em si mesmo.

As edições das *Poesias completas* se sucedem ao longo dos anos (1940, 1944, 1948, com *Belo, Belo*; 1951, 1952, com *Opus 10*; 1955, 1958, com *Estrela da tarde*, que depois será publicada como volume em 1963). A parábola se fecha em 1966, aos oitenta anos, com *Estrela da vida inteira*, poesias completas.

O poeta do pneumotórax, o tísico profissional, fora, de fato, um homem longo: cinquenta anos de cultura brasileira. Também porque a sua presença, para além do canto submisso, seria sempre marcada pelo trabalho de sistematização cultural, o ensaio, a antologia, a tradução, a crônica (*Crônicas da província do Brasil*, 1936; *Guia de Ouro Preto*, 1938, etc.). Algumas das mais belas páginas de prosa estão no *Itinerário de Pasárgada*, 1954, a melhor introdução ao grande poeta menor que foi Manuel Bandeira.

7.2. ribeiro couto

Também a poesia de Ribeiro Couto (1898–1963) é marcada pelo léxico, pela sintaxe, pela postura lírico-crepuscular que distingue o primeiro Bandeira. *O jardim das confidências* (1921), *Os poemets de ternura e melancolia* (1924), *Um homem na multidão* (1926), carregam já nos títulos a marca daquela pudica apatia política antirretórica que se opunha, por um lado, à “hidra baiana” (ou seja, à eloquência do Norte), e, por outro, ao exercício totalmente exterior dos versejadores parnasianos:

Ó poetas de gabinete,
Que da vida sabeis apenas a lição dos livros

Mas se na prosa Ribeiro Couto não consegue ultrapassar os limites do crepuscularismo (e, por isto, como prosador, nós o consideramos aqui entre os “penumbristas”), o poeta, justamente por aquilo que nega, mais do que pelo que afirma, pode ser bom companheiro de estrada e integrado no grupo “carioca” do movimento modernista. Do grupo fazem parte Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Felipe D’Oliveira: gente que, excetuando Bandeira, será modernista de um modo bem diferente daquele modo radical como serão os homens novos de São Paulo.

Homem civil, diplomático, depois acadêmico, bem conhecido também na Itália, justamente pela sua sociabilidade diplomática, Ribeiro Couto fará também poesia “regionalista” (*Noroeste e outros*

poemas do Brasil, 1933). Porém, cada vez mais a vida o afastará de seu país, impondo-lhe um internacionalismo que, enquanto o desprovincianizará, diluirá também expressivamente a sua carga inventiva (*Cancioneiro do ausente*, 1943; *Rive étrangère*, 1951; *Lungo giorno*, 1952; *Jeux de l'apprenti animalier*, 1955). Se ele está incluso entre os poetas modernistas é, sobretudo, pelas brincadeiras antiparnasianas que recordam *Os sapos* de Bandeira.

Poetas há!
Que não compreendem nada fora do que eles chamam escola.
Fazem versos como os remendões batem sola.
Batem sola! Batem sola!
E começam: “O céu, imenso, a arder, é uma imensa corola,
Ta ra ta ra ta ti, ta ra ta ra ta tá.”

Embora crepuscular até o âmago (traduz, entre outros, Corazzini⁷²), Ribeiro Couto permanece, no modernismo, solar e antropofágico, como discreto “poeta da chuva”.

7.3. guilherme de almeida

Também Guilherme de Almeida (1890–1969) não foi jamais, a rigor, um modernista: vindo também ele do crepuscularismo, penumbrista e intimista (*Nós*, 1917; *Dança das horas*, 1919; *Messidor*, 1919; *Livro das horas de Sórora Dolorosa*, 1920; *Era uma vez...*, 1922), mas tão hábil a ponto de levar ao engano estilístico os próprios modernistas. E o mais significativo entre os absurdos da Semana de 1922 foi justamente a citação das “Canções gregas” de Guilherme como textos “modernistas”. Na paisagem modernista, Guilherme de Almeida (paulista, combatente da Revolução Constitucionalista de 1932, exilado em Portugal, mas sobretudo poeta e literato no sentido mais artesanal do termo: uma espécie de Pastonchi⁷³ das letras brasileiras) se insere voluntariamente, por um lado com a participação na Semana de Arte Moderna, de cujo verbo se fará portador em 1925 numa viagem propagandística pelo Rio Grande do Sul, Pernambuco e Ceará, e por outro lado com a assunção de temas nacionalistas. Depois, *A frauta*

que eu perdi (1924), em que aparecem virtuosismos métricos (a “símil-rima”)⁷⁴ acoplados à experiência do verso livre, será, de fato, a vez de *Meu* e de *Raça* (ambos em São Paulo, 1925), que assinalam a virada “patriótica” de Guilherme de Almeida: “livro de estampas”, construído com grande sabedoria, *Meu* fornece uma imagem do Brasil paralela e diversa em relação àquela oferecida aurorealmente por Mário e Oswald de Andrade:

Os pássaros coloridos e as frutas pintadas
na transpiração abafada da floresta
e estas folhas transparentes como esmeraldas
e esta água fria nesta sombra quieta
e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:
este grande ócio verde, isto tudo, isto tudo
que um deus preguiçoso e lírico me deu,
se não é belo é mais do que isso — é MEU.

Um construtivismo poético que recorda o construtivismo pictórico de Tarsila do Amaral, com aquele quê de purista que o aproxima das experiências francesas contemporâneas (não se pode esquecer que a antropófaga Tarsila foi aluna de Léger, em Paris). Para Guilherme de Almeida, as coordenadas culturais são, todavia, mais frequentemente portuguesas que brasileiras: se se cita o nome de Camões para os sonetos, seria necessário citar aquele do decadente e dannunziano Eugênio de Castro para outros versos. E não esquecer que *Raça* foi a matriz formal do verde-amarelismo poético. A mola de Guilherme de Almeida é, contudo, sempre estética, não política: os seus méritos e seus limites são a enorme capacidade de adaptação, a sutileza, a versatilidade, a tendência ao *pastiche* e ao decalque. São os mesmos dotes que fazem dele contemporaneamente um esplêndido tradutor (Tagore, Baudelaire, Sartre, Sófocles...), um brilhante crítico de cinema, um modernista, o primeiro dos modernistas a entrar na Academia Brasileira, o homem, enfim, capaz de sair da aventura verde-amarela de mãos limpas e de reencontrar uma límpida veia poética nos últimos anos (*Simplicidade*, 1929; *Camoniana*, 1956; *Pequeno cancionero*, 1957; *A rua*, 1961); ou de assinar uma cançãozinha ternamente óbvia e *kitsch*, na qual Gonçalves Dias dava a mão a Churchill, hino da Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial:

Por mais terra que eu percorra,
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá;
Sem que leve por divisa
Esse “V” que simboliza
A vitória que virá
[...]

8. A obra-prima da antropofagia: *Cobra Norato*, de Raul Bopp

Na história do modernismo e da literatura brasileira, Raul Bopp (1898– 1984) (diplomata, modernista da primeira hora, passado do grupo verde-amarelo de Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo à antropofagia de Oswald de Andrade e de Tarsila) permanecerá essencialmente por *Cobra Norato*. O poemeto (São Paulo, 1931) nasce justamente no clima da “antropofagia”. Nasce no tom fabuloso de conto para crianças, em uma língua “primitiva”, rimada por onomatopeias, que cria com extraordinária e sugestiva plasticidade a paisagem amazônica. Dirá Manuel Bandeira:

À visão daquele mundo paludial e como que ainda em gestação mistura-se a sugestão da alma selvagem evocada nos mitos do folclore local, tudo expresso numa língua forte e saborosa, síntese muito harmoniosamente organizada da dicção culta e da fala popular.

O herói mata a Cobra Norato, entra em sua pele de seda elástica e parte em busca da filha da Rainha Luzia. Entra na floresta, passa pelas provações, interroga os passantes, chega até a Cobra Grande no momento em que ela está para casar-se com a filha da rainha, mata Cobra Grande e pode casar-se com a filha da Rainha Luzia. A dimensão irônica e onírica do conto, o jogo linguístico e o embutimento de folclore (que tem correspondente apenas no *Macunaíma* de Mário de Andrade) dão à floresta amazônica sombras escuras como a noite das lendas indígenas, tornam-na úmida de águas subterrâneas, onde “sapos beijudos espiam no escuro”, onde “bocejam árvores sonolentas”. Cada verso é uma invenção; a floresta pare

serpentes, as raízes desdentadas das árvores mastigam lama, as árvores estudam geometria na escola, constroem-se rios, o vento faz cócegas nos ramos e apaga escritas indecifradas. Lá no alto a lua tem olheiras, um solzinho infantil cresce gorducho e alegre. Entrelaçam-se diálogos sem personagens, vozes da floresta. E por todos os lados encontramos diminutivos (“riozinho”, “florestinhas”) que marcam, a cada nível, até mesmo as formas verbais (“Quero estarzinho com ela”) e imagens surrealistas de tom modernista. A floresta ventríloqua refaz o verso para a cidade, as palmeiras aneladas se abanam, as árvores encapuzadas liberam fantasmas. Mas há também árvores que telegrafam, ou sapos que estudam os abecedários da floresta. Em uma imaginária mostra do futuro, irônica e seletiva, *Cobra Norato* sozinho, ou junto de um quadro de Tarsila, poderia muito bem representar toda uma corrente, uma moda, um modo de ser do Brasil modernista. Com isto não se deseja excluir a importância das outras poucas, mas sempre respeitáveis, intervenções literárias de Raul Bopp (*Urucungo*, 1933; *Notas de viagem*, 1960; *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*, 1969; *Coisas do Oriente*, Viagens, 1971).

9. As outras vozes poéticas do primeiro modernismo

O movimento modernista tem em si uma tal carga inventiva que estimula vocações poéticas em todos os níveis; e parece errôneo nomear em grupo os muitos e muito cultivados poetas e literatos daquele tempo, quando cada um deles mereceria ser visto individualmente, fora do coro. Pois, como se viu, o modernismo não foi jamais um coro e muito menos uma escola: ou o foi apenas no sentido “indisciplinador”.

Em São Paulo, junto a Mário e Oswald de Andrade, havia Menotti del Picchia (1892–1988), poeta, narrador, dramaturgo, ensaísta, escultor, pintor, compositor. O seu poemeto *Juca Mulato* (1917), fixador do

“gênio triste da raça”, constituir-se-ia, pela estrutura nacionalista e regionalista, como um dos pilares temáticos do futuro modernismo: mas também do verde-amarelismo e do movimento da “Anta”. A adesão formal ao movimento aconteceria, de todo modo, somente com *Chuva de pedra* (1925), com os seus jogos de aliteração e as suas visões desmistificadas dos lugares românticos brasileiros (“Praça da República”). Havia Luís Aranha Pereira (1901–1987), autor de uma poesia “ginasial”, como dizia Mário de Andrade, mas dotado de uma “transiberiana” capacidade associativa e de uma riqueza psicológica “à Blaise Cendrars”; e Agenor Barbosa; e Tácito de Almeida (1899–1940), e um personagem singular como Cassiano Ricardo. De Cassiano — que fará as suas primeiras tentativas em 1915, mas que saberá se reinventar com o passar dos anos até se tornar vanguardista em 1964 — se falará mais tarde. De Sérgio Milliet (1898–1966), paulista, poeta, crítico, ensaísta e historiador, deve-se recordar sobretudo o exórdio alófono em francês, sob o nome de Serge Milliet (*Par le sentier*, 1918; *Le départ sous la pluie*, 1920; *L’œil de bœuf*, 1923), e, posteriormente, a renacionalização poética (*Poemas análogos*, 1927, até *Alguns poemas entre muitos*, 1957) com um vivo gosto experimental, especialmente no uso da imagem telegráfica que o assemelha aos dois Andrade, e um crepuscularismo desencantado que parece de Manuel Bandeira. Também a obra crítica, que representa a maior contribuição de Milliet, capaz como poucos de aproximar o ensaio literário da análise de um movimento pictórico, serve para reconstruir o clima desse primeiro modernismo. Um movimento que talvez estivesse doente de estetismo, mas era também inquieto e, no fundo, consciente de não poder por muito tempo limitar-se somente ao jogo (*Diário crítico*, 1944–59).

Do grupo carioca, além daquela de Manuel Bandeira, valerá a pena extrair ainda uma outra figura: a de Ronald de Carvalho (1893–1935), embaixador cultural por anos entre a Europa e a América, bom prosador (foi nomeado “príncipe dos prosadores brasileiros” na cadeira de Coelho Neto), ponte entre vanguardas portuguesas e brasileiras na revista portuguesa *Orpheu* (1914), autor de uma afortunada história da literatura, mas sobretudo torrencial, whitmaniano poeta de *Toda a América* (1926). O poema, declamatório em sua oposição do homem europeu ao americano, na descrição

enumeradora, por catálogo-inventário, de um Brasil amaneirado, teve em seu tempo muita fortuna: também na Europa e na Itália, onde foi traduzido por A. G. Bragaglia e apreciado.

10. A prosa experimental do primeiro modernismo

A prosa do primeiro modernismo é, como se viu, uma prosa experimental, obra daqueles mesmos escritores, paulistas em sua maioria trabalhando em São Paulo, que também em outros níveis expressivos procuravam demolir as velhas estruturas da língua, buscando uma expressão mais inventivamente “brasileira”.

Os primeiros anúncios se encontram em escritores crepusculares ou ao menos pré-modernistas, no sentido que aqui se quis dar à expressão: na fragmentação sintática, na narração descontínua, densamente sintética de Adelino de Magalhães, como no estilo enxuto e direto usado por Ribeiro Couto, ou mesmo no clima nostálgico-bucólico no qual se movem os personagens de seus romances. Sobretudo nos contos de Ribeiro Couto, na notação impressionista que alimenta a antirretórica do cronista, estava presente aquela recuperação do cotidiano que será cara a uma fileira modernista, de Manuel Bandeira a Carlos Drummond de Andrade.

Esta, todavia, é a componente menos modernista do modernismo. Em sentido estilístico, os verdadeiros inovadores da prosa modernista são, ainda outra vez, o Oswald de Andrade das *Memórias sentimentais de João Miramar* — “grande pedra miliar antinormativa” para a prosa futura, exemplo de sintaxe “sintética e fulgurante” (Antonio Candido), telegráfica, simultaneísta, cinematográfica — e o Mário de Andrade de *Macunaíma*, que travestia de didascálico o seu impulso poético declarando escrever daquele modo para

dar coragem a essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro [...]. Tudo está em se observar o que é psicologicamente aceitável e o que não é. O pronome complemento pode iniciar o discurso. Eu o emprego. Ir na cidade, é regência perfeita. Em italiano já se diz “*andare in città*”. Em francês “*aller en ville*”. Os portugueses dizem ir à cidade. Os brasileiros: na cidade. Eu sou brasileiro.

Carta a Manuel Bandeira.

Sabemos hoje que *Macunaíma* de Mário de Andrade não é o abecedário de uma nova utopia: mas uma obra literária, uma obra expressionista, uma obra de invenção. Que é o verdadeiro antecedente da página cheia de sinais misteriosos e fascinantes de Guimarães Rosa.

Os outros prosadores do primeiro modernismo não tiveram a importância dos dois Andrades. Menotti del Picchia, que já encontramos como personagem-chave durante a Semana de Arte Moderna e como o poeta de *Juca Mulato*, contribuiu certamente mais à afirmação do modernismo com os artigos de jornal com os quais, no *Correio Paulistano*, glosa os acontecimentos do movimento, do que com a sua individual práxis literária. Recolhendo em volume, em 1927, junto a Cassiano Ricardo e a Plínio Salgado, os próprios escritos teóricos publicados desde 1922, sob o título complessivo de *O Curupira e o Carão*, ele via no “Curupira” (espécie de gênio dos bosques, com os pés voltados para trás, guardião da integridade vegetal do país) o símbolo da nova arte brasileira, enquanto o “Carão” representava o semblante imóvel e rugoso, a grande máscara da arte parnasiana e europeizante. A antirretórica de Menotti del Picchia era, contudo, inchada também ela de retórica bem mais frouxa e cotidiana que aquela do estetismo parnasiano. Portanto, pouco ou nada acrescenta à história da prosa brasileira em devir o denso grupo de seus textos narrativos: dos romances erótico-decadentes como *O homem e a morte* (1922), ecos bárbaros de nosso Andrea Sperelli,⁷⁵ aos romances fantásticos como *A república 3000* (1930), *Kalum, o sangrento* (1936) e *Kamunká* (1938). Somente à sua *Salomé* (1940) um crítico como Mário de Andrade reconhecia dotes de “perfeito equilíbrio entre a concepção dos personagens [leia-se “tipologia”] e a sua escolha em representar formas psicológicas da sociedade descrita”. É preciso ainda citar os contos (*Toda nua*, 1926), juntamente com as crônicas (*O pão de Moloch*, 1921). De todo modo, o sucesso que esses

livros, sobretudo os romances, tiveram rapidamente junto ao público é testemunha de uma capacidade compositiva (ainda que no nível *kitsch*) e comunicativa não indiferente.

O mesmo vale, porém mais radicalizado, também para os romances de Plínio Salgado (1901–1975), também ele paulista, companheiro do verde-amarelismo de Menotti e de Cassiano Ricardo e, mais tarde, líder do Movimento Integralista, isto é, do fascismo brasileiro. Se o caminho de Menotti del Picchia pode parecer marcado, desde o início, pela mesma impetuosa e brilhante capacidade comunicativa do autor, aquele de Plínio Salgado é indicado desde o começo na direção doutrinária e política. O nacionalismo integralista, miticamente indianista e xenófobo, se revela rapidamente decalque colonial e racista (com todos os mitos da Força, da Terra, da Raça, do Sangue e da Nação) do nacionalismo europeu. Sua estreia é com um romance, *O estrangeiro* (1926), de verve modernista, ambientação paulista e prosa sincopada. Mas depois que, em *O Curupira e o Carão*, a “Anta”, totem dos tupis, é assumida como símbolo de batalha da raça brasileira, até o estilo muda. *O esperado* (1931) e *O cavaleiro de Itararé* (1932) continuam a propor, fragmentariamente, reações “brasileiras” aos acontecimentos contemporâneos: a Coluna Prestes, as revoluções de 1930 e de 1932. Prosa de ideias; romances-ensaio, em que o voluntário achatamento dos personagens permitiria a afirmação de um “personagem maior”: o Brasil naturalmente, livre da escravidão europeia, descrito em uma língua na qual Euclides da Cunha dá habilmente o braço a Marinetti.

O último e bem mais válido exemplo da prosa urbana paulista, destinada a corroer as velhas estruturas da retórica nacional, quem o dá é Antônio de Alcântara Machado. Com ele, voltamos ao clima límpido do exercício literário de um Mário e de um Oswald de Andrade: sem a intenção polêmica daqueles, ele é “naturalmente” interessado naquele mundo pequeno-burguês, urbano e paulista, cuja descrição estava nos programas do modernismo (Mário de Andrade já havia dado dele uma primeira instantânea em *Amar, verbo intransitivo*).

Na história do primeiro modernismo, Alcântara Machado (1901–1935), que já encontramos como diretor da *Revista de Antropofagia*, tem, com efeito, o seu lugar como o narrador de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927, nomes de bairros populares de São Paulo, repletos de imigrantes, sobretudo italianos), de *Laranja da China* (1928), e também como o cronista de *Pathé-Baby* (1926) e de *Cavaquinho e saxofone* (1940). O volume de estreia, *Pathé-Baby*, foi apresentado com prefácio de Oswald de Andrade: e a telegraficidade divertida da impressão de viagem (também aqui Paris e a Europa recuperada pelo brasileiro em transferência cultural) tem a marca do Oswald das memórias de *João Miramar*.

A estrada de asfalto é um risco de lápis cortando o campo verde. Paris ficou para trás. Na bruma.

Entre acácias, a Citroën engole quilômetros com uma fome de 10 H.P. As cidades abrem-se. Bougival, St. Germain-en-Laye, Mantes-la-Jolie. A estrada passa.

Pathé-Baby, 1926.

Há nele uma capacidade jornalística de fixar em imagens, em cena-diálogo, os casos da vida. Nesse sentido, o narrador Alcântara Machado se nos apresenta como um cronista, um repórter, um descritor agradável e superficial dos acontecimentos de crônica cotidiana. A sua fauna é a fauna multirracial de São Paulo: os italianos, sobretudo, ou melhor, os ítalo-brasileiros em sua violenta primeira fase de integração social, carregados ainda de todas as escórias da pátria e levados pela aventura a exasperar aqueles defeitos-virtudes nacionais que o repertório internacional praticamente já estilizou. O italiano de Alcântara Machado é o pequeno comerciante espertalhão da nova burguesia paulista, o filho do “carcamano”, o homem sem escrúpulos que “carca la mano” na balança para alterar o peso e se integra em uma sociedade retrogradamente portuguesa com a sua falta de escrúpulos de ex-tocador de realejo. Dessa fauna e do contraste que nasce entre as categorias, Alcântara Machado é mais o caricaturista do que o estudioso. Especialmente quando colhe, em um diálogo vivo, quase radiofônico, a mistura de italiano e de português que caracteriza os novos empreendedores paulistas:

— É. Eu já pensei nisso. Mas sem capital, o senhor compreende, é impossível...

— Per Bacco, doutor! Mas io tenho o capital. O capital sono io. O doutor entra com o terreno, mais nada. E o lucro se divide no meio.

O capital acendeu um charuto. O conselheiro coçou os joelhos disfarçando a emoção. A negra de broche serviu o café.

— Doppo o doutor me dá a resposta. Io só digo isto: pense bem.

Brás, Bexiga e Barra-Funda, 1927.

O capital, que fala ítalo-brasileiro, é o novo empreendedor de São Paulo.

11. A prosa dos ensaístas: Paulo Prado e o Retrato do Brasil

No mesmo ano em que saía *Macunaíma* de Mário de Andrade, e Oswald de Andrade lançava a sua estrepitosa *Revista de Antropofagia*, uma outra obra se inseria no diálogo para tentar uma radiografia-explicação histórica da psicologia brasileira: o *Retrato do Brasil* (São Paulo, 1928), de Paulo Prado. Um livro desencantado e pessimista, denunciado logo pelo subtítulo-programa: “Ensaio sobre a tristeza brasileira”, e depois pelos títulos dos capítulos: “A Luxúria”, exemplificada com histórias tiradas dos cronistas dos séculos XVII e XVIII; “A Cobiça”, mola das bandeiras, acionadas sempre a partir “da mesma fome, da mesma sede, da mesma loucura. Ouro. Ouro. Ouro”; “A Tristeza”, pela qual, “em uma terra radiante, vive um povo triste”. Males estes desti nados a confluir no “romantismo” entendido como mal romântico, modo irracional típico do país de afrontar a realidade da vida, tanto em política quanto em literatura.

“Ponta de lança” da grande burguesia paulista, segundo a expressão de Oswald de Andrade, promotor ativo da imigração (em grande parte italiana) para São Paulo e para todo o Brasil, para trazer sangue novo a um país marcado econômica e racialmente pela escravidão, Paulo Prado (1869–1943) apoiaria também materialmente, com o seu nome,

o seu prestígio e o seu patrimônio, a revolução modernista de 1922: fora, segundo o testemunho de Mário de Andrade, o verdadeiro realizador da Semana de Arte Moderna. Como aquela de Graça Aranha, a sua fora uma conquista preciosa para os jovens modernistas que, de seu personagem de *gran signore* iluminado, no sentido francês e literário do termo, fizeram uma bandeira, e, de sua casa, um ponto de encontro para as suas reuniões. Como homem de letras, contudo, Paulo Prado será um solitário no panorama do modernismo, e a sua obra um *unicum* na história do movimento. Além do *Retrato*, que súbito se tornou famoso, deve-se-lhe uma menos importante *Paulística*, de 1925, e vários ensaios, entre os quais, notável, sempre em 1925, o prefácio ao *Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

Sente-se que a sua prosa nítida, propriamente francesa, construída com períodos breves, paratáticos, não se originou do convívio com os turbulentos protagonistas da Semana, que atentavam contra as estruturas históricas da língua, mas da frequência das crônicas antigas e dos tratados de filosofia e de economia que encontrava na biblioteca da família. O *Retrato* causou escândalo à época: embora repropusesse a mesma visão negativa do homem tropical, já propagada por sociólogos e literatos como Sílvio Romero e Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Viana. Mas a forma quase libelista em que se apresentavam as antigas verdades, ou ao menos as costumeiras aparências de verdade (frequentemente o efeito toma o lugar da causa), feria o orgulho nacional. Parecia, e não era, o avesso do ufanismo. Paradoxalmente, de fato, cabia aos modernistas, que pareciam ter rejeitado polemicamente a tradição (entendida como sujeição secular não só à Europa, mas também a um Brasil incapaz de escapar à influência europeia), a recuperação crítica de cada tradição nacional. O avesso da “negritude” retórica de Castro Alves será o sorriso cristão de Jorge de Lima. O avesso do indianismo romântico de Gonçalves Dias, a zombeteira antropofagia de Oswald de Andrade. O avesso do ufanismo de séculos, o *Retrato* de Paulo Prado. Contrariamente aos escritores cuja parábola se desenvolverá fora da problemática modernista (um Augusto Frederico Schmidt, que poderá, por exemplo, declarar com aborrecimento “Não quero mais o Brasil, não quero mais geografia”), os modernistas continuarão a

afundar impiedosamente o bisturi na realidade histórico-econômico-linguística do país. E enquanto Mário de Andrade tentará a síntese poética com o caleidoscópio de *Macunaíma*, Paulo Prado escreverá:

Na desordem da incompetência, do peculato, da tirania, da cobiça, perderam-se as normas mais mezinhas na direção dos negócios públicos. A higiene vive em grande parte das esmolas americanas; a polícia, viciada pelo estado de sítio, protege criminosos e persegue inocentes; as estradas de ferro oficiais, com nossos mais elevados fretes do mercado, descarrilam diariamente ou deixam apodrecer os gêneros que não transportam; a lavoura não tem braços porque não há mais imigrantes; desapa rece a navegação dos rios; a cabotagem suprime o comércio litorâneo; o dinheiro baixa por decreto, e o ouro que o deve garantir não nos pertence.

Retrato do Brasil, 1928.

12. Teatro em retaguarda

Com o precedente “panorama” dedicado ao teatro, paramos pouco antes da afirmação modernista de 1922: com o sipário que descia sobre comédias-revistas de tese, nas quais o Brasil rústico e edênico era contraposto “como o melhor país do mundo” a uma Europa espremida. Todavia, não era ainda a rejeição antropofágica de um velho mundo deglutido por parte dos auroreais filhos do futuro, a rejeição de Oswald de Andrade e de Tarsila; e tampouco a recuperação irônico-culta do Brasil de Mário de Andrade.

No teatro, o modernismo abrirá uma brecha só muito mais tarde: de modo que, na orgia sintética das letras e das artes que mudará o semblante cultural do Brasil, só o teatro não participará no “diálogo”: porque a sua língua é ainda aquela, falsa e já inexpressiva, que os modernistas rejeitaram no nível da poesia e da narrativa, mas à qual não souberam nem impor, nem propor um substitutivo para a comunicação com o público burguês que lota as salas de espetáculos.

Entre 1920 e 1940, enquanto os poetas e narradores tentam, cada um do seu modo, a pirueta expressiva, o Trianon do Rio de Janeiro, templo da comédia nacional, continua a colocar em cena, assim como as

outras “casas de espetáculo” difusas pelo país, as tramas de cena fixa de Armando Gonzaga (1884–1954: *Ministro do Supremo*, 1921; *Cala a boca, Etelvina!*, 1925), ou as comédias cariocas de Viriato Correia (1884–1967), já mencionado aqui como narrador regionalista e escritor de livros infantis. Há também os dramas intimistas de Oduvaldo Vianna (1892–1972); as comédias-revistas de Luiz Iglesias (1905–1963), ou as reevocações oitocentistas de Ernani Fornari (1899–1964), de quem basta recordar os seis quadros *Sinhá Moça chorou...* (1941), reproposta oleográfica a Apolinário Porto-Alegre da epopeia garibaldiana no Rio Grande do Sul.

Nesse teatro não existem textos literários, mas pretextos para a atuação por parte do ator-narrador, tanto Leopoldo Fróis quanto Procópio Ferreira, Itália Fausta ou Dulcina Moraes. É este, de fato, o tempo em que o público enche os teatros para ver Procópio Ferreira (1898–1979), que, do alto dos degraus de uma igreja de papel machê, propõe ao Brasil de 1932 o anticonformismo entre o anárquico e o radical do mendigo milionário que, em *Deus lhe pague*, de Joraci Camargo (1898–1973), fala livremente de Marx e do comunismo, assinalando a “virada social” do teatro brasileiro. Mas essa virada acontece por uma estrada repleta de lugares-comuns, de frases feitas e de aforismos “inteligentes” (como “O comunismo é o espantalho das crianças grandes”). Esses exercícios dialéticos servem para reforçar, na tradição estilística brasileira, o filão de um diálogo desatado, em uma língua meio-burguesa neutralmente coloquial, na qual se deleita o espectador qualunquista, amante do paradoxo plausível, do insulto piscar-de-olhos que parece fulminar apenas o vizinho e não o espectador mesmo. Essa tradição era, além do mais, tão sólida que os modernos dramaturgos brasileiros deverão, para poderem construir algo, demoli-la a golpes de invenções, violências e ternuras, palavrões e balbucios, incongruências surrealistas.

Há outros nomes que seria preciso citar: há Renato Viana (1894–1953), que, junto a homens da primeira leva de modernistas, como Ronald de Carvalho e Villa-Lobos, lutou ferrenhamente entre 1922 e 1944 para iniciar a cena brasileira nos mistérios de Antoine e de Stanislavski, mas escreveu depois dramas tão feios, que teria sido

melhor não ter criado as condições para poder representá-los. E há Álvaro Moreyra (1888–1964), o melancólico penumbrista que, das margens do simbolismo, teria levado a salvo, para além da Semana de 1922, o gosto daquele poema em prosa em que ainda hoje se encontram muitos escritores brasileiros. Junto à mulher Eugênia, Álvaro Moreyra tentou sem sucesso um teatro de “fantoques” pré-brechtianamente empenhados em “indicar” problemas que permaneceriam no espectador após sua saída de cena (*Adão, Eva e outros membros da família*, 1927).

A mais genial tentativa falida de um teatro modernista, daquele teatro que poderia ter sido e não foi, deve-se, no entanto, a Oswald de Andrade.

Uma unhada de leão, como sempre, que não arranhou ninguém. Porque então os três dramas de que se compõem o seu repertório cênico (*O homem e o cavalo*, São Paulo, 1934; *A morta* e *O rei da vela*, Rio de Janeiro, 1937) não foram representados. Era o caráter vanguardista desse teatro, tanto no plano das formas como naquele do conteúdo, e sobretudo o seu “significado”, a desaconselhar sua encenação. Em *O homem e o cavalo*, um grupo de personagens (São Pedro e alguns marcianos, o Professor Ícaro, o Cavalo de Troia, a voz de Jó, Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, as vozes de Stálin e Eisenstein, Jesus Cristo, Madalena, Verônica, D’Artagnan, um romancista inglês, um poeta católico e tantas outras aparições) desce do céu à terra num balão, percorrendo sobre tudo e mais um pouco. Lord Capone, glorificado por seus assassinatos e pelos roubos à mão armada, e encarcerado por não ter pago o imposto de renda, ilustra a ideologia do regime capitalista; Verônica, em tempos de cubismo e futurismo, defende a antiga arte do retrato; enquanto São Pedro, ao grito de “Façamos a revolução antes que a faça o povo”, interpreta dialeticamente a tradição evangélica. Um “caos rabelaisiano, um labirinto onde nem sempre a Ariana da poesia tem um fio preparado para nós” (Ruggero Jacobbi).

O segundo texto, *A morta* (Rio de Janeiro, 1937), menos bufonesco e ideologicamente mais engajado, embora demasiado abstrato e, no

limite, retórico em seu esquematismo, é apresentado por Oswald como

o drama do poeta; do coordenador de toda ação humana, a que a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente,

em que

as catacumbas líricas ou se esgotam, ou desembocam nas catacumbas políticas.

São os anos da requalificação política de Oswald, do seu comunismo estetizante: e já as suas sensíveis antenas de sismógrafo cultural captavam a lição brechtiana. Despedaçando o jogo da ilusão cênica, os personagens de seu tecido dramático, “um grupo de cadáveres recentes [...] conversando nos degraus do jazigo” no “país da anestesia”, de fato provocam diretamente o público pela boca do “hierofante”, com apóstrofes como:

Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado!
Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da
fogueira acesa do mundo!

No jogo metalinguístico de Oswald, os cadáveres são as “frases mortas” do nosso discurso cotidiano: um Ionesco *ante litteram* mais explícito e menos surreal.

A terceira peça, *O rei da vela*, foi encenada em São Paulo somente em 1967. É o texto mais fácil e comercial, em seu protestantismo denunciatório. Que baste recordar aqueles devedores amontoados em jaulas no covil dos usurários Abelardo I e Abelardo II, fustigados periodicamente por seu explorador: com alusões quase que demasiado desveladas à subordinação do capital brasileiro ao monopólio estadunidense, aos intelectuais escravos do regime político, à escravidão sexual, ao bom-mocismo hipócrita e a todos aqueles valores codificados contra os quais o terrorismo intelectual de Oswald se insurgia com patético histrionismo. Para além de qualquer valor teatral que tenham, esses textos (não dramas, mas caos de possibilidades dramáticas, como já se disse dos primeiros trabalhos de Brecht) valem para nós como tentativa estilística de reconstrução da linguagem a partir de seus fundamentos. Não da poesia, ou da narrativa, ou do teatro, o que equivaleria a entrar no jogo: mas da

linguagem absoluta, pela qual os homens deveriam se compreender e comunicar entre si. Como na poesia e na narrativa, Oswald contestava também no teatro não uma espécie de retórica, parnasiana ou simbolista, mas a retórica. Contestava o teatro. E o seu jogo antiteatral era aquele radical (Haroldo de Campos) de quem, armado unicamente de sua estética reducionista, de seu sorriso ferozmente infantil, escangalha os velhos brinquedos literários para mostrar-lhes a feitura interna. Dissera já, a propósito da poesia de Oswald, em 1927, aquele crítico inteligente como poucos que foi João Ribeiro:

Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma. E começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres. Geometrizou a realidade dando esse aspecto primevo, assírio ou egípcio da escultura negra, fabricou manipulansos terríficos, e opôs à ânfora grega a beleza romboide das igaçabas [...]. Chegou à concepção decimal e infantil, que se deve ter do homem: um 8 sobre duas pernas, total dez.

João Ribeiro, *Os modernos*, 1927.

Não causa maravilha que, quando foram escritos, os textos teatrais de Oswald de Andrade não pudessem ser encenados (muito menos o inédito e irreverente *O santeiro do mangue*, iniciado em 1935 e terminado em 1950). Mesmo porque a técnica representativa da época, com a sua cena fixa de “sala de visitas” burguesa, não teria sabido por onde começar para propô-los ao seu público.

Bibliografia

SOBRE O MODERNISMO BRASILEIRO

XAVIER PLACER (ed.), *Modernismo brasileiro. Bibliografia* (1918–1971). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Coleção Rodolfo Garcia, 1972.

Estudos de caráter panorâmico: Fundamental: MARTINS, *Modernismo*, com bibliografia dos estudos precedentes. Além disso, COUTINHO, vol. v (ed. 1970), é dedicado ao modernismo em sentido amplo (de 1922 até hoje), com contribuições de Mário da Silva Brito (“A revolução

modernista”), Péricles Eugênio da Silva Ramos (poesia), Afrânio Coutinho (autor também da introdução panorâmica ao estudo do movimento em COUTINHO, vol. IV: bibliografia), Dirce Cortes Riedel, J. Alexandre Barbosa, Luís Costa Lima, Sônia Brayner, Antônio Olinto, Adonias Filho, Waldir Ayala, Bandeira de Melo, Franklin de Oliveira, Luís Costa Lima e Ivo Barbieri (prosa); AFFONSO ÁVILA (ed.), *O modernismo*. São Paulo, 1975; ASSIS BRASIL, *O modernismo*. Rio de Janeiro–Brasília, 1976; JOÃO LUÍS LAFETÁ, *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, 1977; MARIA EUGÊNIA DA GAMA ALVES BOAVENTURA, *Movimento brasileiro: contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo, 1978; IVIA ALVES, *Arco & flecha*. Salvador, 1978; SÍLVIO CASTRO, *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1979; *Le modernisme brésilien*, número monográfico de *Europe: Revue littéraire mensuelle*. Paris, março de 1979; ANTÔNIO SÉRGIO MENDONÇA e ÁLVARO DE SÁ, *Poesia de vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro, 1983. Para as relações com Portugal: ARNALDO SARAIVA, *O modernismo brasileiro e o modernismo português*. Porto, 1986, 3 vols.

SEMANA DE ARTE MODERNA

A mais completa coleção de documentos e notícias sobre os precedentes da Semana de 1922 é a de MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*, I. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1958 (3ª ed. revista, Rio de Janeiro, 1971).

SOBRE A SEMANA:

RENÉ THIOLLIER, *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo, s.d.; BRENO FERRAZ DO AMARAL, *A literatura em São Paulo em 1922*. S.l., s.d.; ANTÔNIO ARNONI PRADO, *1922. Itinerário de uma falsa vanguarda*. São Paulo, 1983. Uma documentação iconográfica da Semana in SLESP, 13 de fevereiro de 1962.

ANTECEDENTES EUROPEUS (FUTURISMO, INFLUÊNCIA FRANCESA, ETC.)

GRAÇA ARANHA, *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1925; Id., *Futurismo. Manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro, 1926; MÁRIO GUASTINI, *A hora futurista que passou...* São Paulo, 1926; ALEXANDRE EULÁLIO, “L’aventure brésilienne de Blaise Cendrars”, in *Études Portugaises et Brésiliennes*. Universidade de Rennes, 1969; TANIA FRANCO CARVALHAL, “Presença da literatura francesa no modernismo brasileiro”, in *Aspectos do modernismo brasileiro* (vários autores). Porto Alegre, 1970; GILBERTO MENDONÇA TELES, *Vanguarda europeia — modernismo brasileiro*, 1973 (3ª ed. revista e ampliada, Petrópolis, 1976).

MODERNISMO VANGUARDÍSTICO

MÁRIO DE ANDRADE, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, 1942, depois em *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, 1943; CARLOS CHIACCHIO, *Modernistas e ultramodernistas*.

Salvador, 1951; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro, 1952; PEREGRINO JÚNIOR, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, 1954; SALDANHA COELHO (ed.), *Modernismo. Estudos críticos*. Rio de Janeiro, 1954; Vários autores, *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, 1970; MARIA EUGÊNIA DA GAMA ALVES BOAVENTURA, *A vanguarda antropofágica*. São Paulo, 1985.

MODERNISMO “PERIFÉRICO”

JOAQUIM INOJOSA, *A arte moderna*. Recife, 1924; Id., *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro, 1968, 2 vols.; MURILO ARAÚJO, *Quadrantes do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1958 (I. *Evolução e revolução modernista*; II. *Modernismo e aranhismo*); LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo, 1978; Id., *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, 1978; MOACIR MEDEIROS DE SANT’ANA, *Documentário do modernismo (Alagoas: 1922–1951)*. Maceió, 1978; Id., *História do modernismo em Alagoas*. Maceió, 1980.

TESTEMUNHOS DIRETOS

EDGAR CAVALHEIRO, *Testamento de uma geração*. Porto Alegre, 1943; SILVEIRA PEIXOTO, *Falam os escritores*. Curitiba, 1944, série I e II. Muitas informações nos perfis-entrevistas de RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960; série II, Rio de Janeiro, 1964; HOMERO SENA, *República das Letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed.; DULCE SALES CUNHA, *Autores contemporâneos brasileiros (Depoimento de uma época)*. São Paulo, 1951.

Entre os “testemunhos críticos” dos protagonistas e espectadores da primeira hora, vejam-se ademais: MÁRIO DE ANDRADE, “Prefácio interessantíssimo”, in *Pauliceia desvairada*. São Paulo, 1922; Id., *A escrava que não é Isaura*. São Paulo, 1925; Id., *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1958; RUBENS BORBA DE MORAES, *Domingo dos séculos*. Rio de Janeiro, 1924; NESTOR VÍTOR, *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, 1924; Id., *Os de hoje. figuras do movimento modernista brasileiro*. São Paulo, 1938; GUILHERME DE ALMEIDA, *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*. São Paulo, 1926; ALCEU AMOROSO LIMA (Tristão de Ataíde), as 5 séries dos *Estudos* (1927–1933); Id., *Contribuição à história do modernismo*, I. *O pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1939; MENOTTI DEL PICCHIA (COM PLÍNIO SALGADO e CASSIANO RICARDO), *O Curupira e o Carão*. São Paulo, 1927; RONALD DE CARVALHO, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931; TASSO DA SILVEIRA, *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1932; ANDRADE MURICY, *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre, 1936; SÉRGIO MILLIET, *Ensaio*. São Paulo, 1938; Id., *O sal da heresia*. São Paulo, 1940; ÁLVARO LINS, *Jornal da crítica*. Rio de Janeiro, série VI (1941–1951); OSWALD DE ANDRADE, *Ponta de lança*. São Paulo, 1945; Id., *Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro, 1954; JOÃO RIBEIRO, *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; MANUEL BANDEIRA, *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, 1954; E. DI CAVALCANTI, *Viagem da minha vida*, I. *O testamento da Alvorada*. Rio de Janeiro, 1955; RAUL BOPP, *Movimentos modernistas no Brasil (1922–1938)*. Rio de Janeiro, 1966; Id., *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro, 1977.

POESIA MODERNISTA EM PARTICULAR (TEXTO E CRÍTICA)

SÉRGIO MILLIET, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; MÁRIO DA SILVA BRITO, *O modernismo*, vol. VI do antológico *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1959; Id., *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro, 1968; ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA, *Lírica modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro, 1978.

PROSA MODERNISTA EM PARTICULAR

LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, “Tendências e repercussões literárias do modernismo”, in *Revista de cultura*. Rio de Janeiro, 1972; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, “Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro”, in *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, 1970.

REAÇÃO REGIONALISTA

São fundamentais todas as obras de Gilberto Freyre, entre as quais a edição do *Manifesto regionalista de 1926*. Recife, 1952.

RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E ARTES VISUAIS

Além dos textos indicados na bibliografia geral, ver: LOURIVAL GOMES MACHADO, *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo, 1948; P. M. BARDI, *Profile of the New Brazilian Art*. Rio de Janeiro–São Paulo–Porto Alegre, 1970 (com esplêndida iconografia).

MÚSICA

BRUNO KIEFER, “Mário de Andrade e o modernismo na música brasileira”, in *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, 1970.

A QUESTÃO DA LÍNGUA

Além dos textos indicados na bibliografia geral, ver: SÍLVIO ELIA, “Contribuição linguística do modernismo”, in *Uma experiência pioneira*. Porto Alegre, 1963; LUÍS CARLOS LESSA, *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro, 1966; HOMERO SENA, *República das Letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed., passim (sobretudo pp. 147–166: entrevista com Sousa da Silveira; pp. 285–286, Mário de Andrade).

AUTORES INDIVIDUAIS

ANDRADE, OSWALD DE (José Oswald de Sousa Andrade: São Paulo, 11 de janeiro de 1890 – 22 de outubro de 1954).

Textos: POESIA: *Pau Brasil*, com prefácio de Paulo Prado. Paris, 1925; *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo, 1927; *Poesias reunidas*. São Paulo, 1945. NARRATIVA: *Os condenados*. São Paulo, 1922; *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, 1924; *Estrela de absinto*. São Paulo, 1927; *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, 1933; *A escada vermelha*. São Paulo, 1934; *Marco Zero*, vol. I. *A revolução melancólica*. Rio de Janeiro, 1943; vol. II. *Chão*. Rio de Janeiro, 1945; *Os condenados*, *A estrela de absinto* e *A escada vermelha* constituem a *Trilogia do exílio*. MANIFESTOS E ENTREVISTAS: *Manifesto da poesia “Pau-brasil”*. São Paulo, 1924; *Manifesto antropófago*. São Paulo, 1928; *Um homem sem profissão sob as ordens da mamãe*. São Paulo, 1990, com um “Prefácio inútil” de Antonio Candido. TEATRO: *Mon cœur balance. Leur âme*. São Paulo, 1916 (em colaboração com Guilherme de Almeida); *O homem e o cavalo*. São Paulo, 1934; *A morta. O rei da vela*. Rio de Janeiro, 1937; *O Rei Floquinhos*, normalmente atribuído a Oswald de Andrade é, ao contrário, de seu filho Oswald de Andrade Júnior (1914–1972). De *O santeiro do mangue. “Mistério gozoso à moda de Ópera”* (1935–1950: redação definitiva em 11 de junho de 1950), ed. policopiada com organização e notas de Mário Chamie, abril de 1967; depois em *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo, 1991, com uma introdução de Mário da Silva Brito. ENSAÍSTICA E MEMÓRIAS: *Análise de dois tipos de ficção*. São Paulo, 1935; *A Arcádia e a Inconfidência*. São Paulo, 1945; *Ponta de lança*, 1945; *Crise da filosofia messiânica*. São Paulo, 1950; *Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro, 1954; e numerosos artigos, cartazes e resenhas em jornais e revistas. EDIÇÕES: A “revisão” moderna de Oswald de Andrade coincide com a reedição, no programa das *Obras completas*, com prefácio de Antonio Candido, das *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, 1964; *Poesias reunidas*, 1966; *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967, para a Difusão Europeia do Livro. Ed. antológica por Haroldo de Campos, coleção *Nossos clássicos*, nº 91. Rio de Janeiro, 1967; Oswald de Andrade, *Obra completa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971; Diléa Zanzotto Manfio, *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1992.

Estudos: Uma bibliografia bastante completa in COUTINHO, vol. V, pp. 61–63; MARIA EUGÊNIA BOAVENTURA, *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1995. Entre as contribuições mais importantes, cf.: ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945, e in *O observador literário*. São Paulo, 1959; Id., “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, in *Vários escritos*. São Paulo, 1977, pp. 57–87. Todos os escritos em COUTINHO, vol. V; HAROLDO DE CAMPOS, “Miramar na Mira”, introdução à 2ª ed. das *Memórias sentimentais*; Id., “Uma poética da radicalidade”, introdução à 2ª ed. das *Poesias reunidas*; DÉCIO PIGNATARI, “Marco Zero de Andrade”, in *Alfa*. Marília, março de 1964, nº 5; RUI BARBOSA DE CASTRO FILHO, “A linguagem cinematográfica de Oswald de Andrade e Guimarães Rosa”, in *Jornal de Letras*, julho de 1967; MÁRIO CHAMIE, *O santeiro do mangue ou a moral do avesso*. São Paulo, 1967 (com ilustrações de Lasar Segall); MÁRIO DA SILVA BRITO, *Ângulo e horizonte*. São Paulo, 1969; HAROLDO DE CAMPOS, “Serafim: análise sintagmática”, in *SLESP*, 8 de março de 1969; SÁBATO MAGALDI, *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972 (textos); MÁRIO DA SILVA BRITO, *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972; H. MARTINS, *Oswald Andrade e outros*, 1973; VERA CHALMERS, *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1976; MÁRIO CHAMIE, “A escrita do pan-sexualismo, Oswald de Andrade”, in *A linguagem virtual*. São Paulo, 1976; BENEDITO NUNES, *Oswald canibal*. São Paulo, 1978; K. JACKSON, *A prosa vanguardista na literatura brasileira. Oswald Andrade: O homem que come*. São Paulo,

1982, 2ª ed.; MARIA AUGUSTA FONSECA, *Oswald de Andrade*, 1982; M. DE LOURDES ELEUTÉRIO, *Oswald: Itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, 1989; Vários autores, *Cem anos de invenção: Oswald de Andrade e a tradição moderna na literatura latino-americana*. Austin, 1990; GILBERTO MENDONÇA TELES e outros, *Oswald plural*. Rio de Janeiro, 1995.

ANDRADE, MÁRIO DE (Mário Raul de Moraes Andrade: São Paulo, 9 de outubro de 1893 – 25 de fevereiro de 1945).

Textos: Todos saídos de São Paulo. POESIA: *Há uma gota de sangue em cada poema*, 1917; *Pauliceia desvairada*, 1922; *O losango cáqui*, 1926; *Clã de jaboti*, 1927; *Remate de males*, 1930; *O carro da miséria*; *A costela do Grã Cão*. *Livro azul. Poesias*, 1941; *Lira paulistana*, 1946; *Poesias completas*, 1966; e Belo Horizonte, 1987. NARRATIVA: *Primeiro andar*, 1926 (contos); *Amar. verbo intransitivo*, 1927; *Macunaíma*, 1928; *Belazarte*, 1934; *Contos novos*, 1946. MUSICOLOGIA: *Ensaio sobre a música brasileira*, 1928; *Compêndio de história da música*, 1929; *Música. doce música*, 1933; *A música e a canção populares no Brasil*, 1936; “O samba rural paulista”, in *Revista do Arquivo*, 1937; “Os compositores e a língua nacional”, retirado dos *Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada*, 1938; *Música no Brasil*, 1941; *Pequena história da música*, 1942; *Música e feitiçaria no Brasil*, 1963. CRÍTICA E ENSAÍSTICA: *A escrava que não é Isaura*, 1925; *Modinhas imperiais*, 1930; *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, 1935; *Namoros com a medicina*, 1939; *O baile das quatro artes*, 1943; *Aspectos da literatura brasileira*, 1943; *O empalhador de passarinho*, 1944; *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*, 1945; *Danças dramáticas no Brasil*, 1959, 3 vols. CRÔNICAS: *Os filhos da Candinha*, 1943. Os volumes do epistolário são póstumos: *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1938; Lígia Fernandes (ed.), *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, s.d.; *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu. Meyer e outros*. Rio de Janeiro, 1968; *Taxi e crônicas no diário nacional*, 1976; *O turista aprendiz*, 1976; *O banquete*, 1978; *Cartas a Murilo Miranda*, 1981; *Cartas de trabalho*, 1981; *A lição do amigo*, 1982 (cartas a Carlos Drummond de Andrade); *Cartas a Oneyda Alvarenga*, 1983; *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte–São Paulo, 1995 (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Além de numerosos escritos sobre o folclore. EDIÇÕES: A edição das *Obras completas*, programada pelo próprio autor em 20 vols., começou a ser publicada em São Paulo pela Martins a partir de 1944. De *Pedro Malazarte* (1928, libreto para a ópera cômica de Guarnieri), v. Alexandre Eulálio (ed.), in *RdL*, março 1960, nº 17. *Poesias reunidas*. São Paulo, 1966.

Estudos: A bibliografia sobre Mário de Andrade, reconhecido líder do modernismo brasileiro, personalidade multifacetada, é enorme. Cf.: ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS (ed.), “Mário de Andrade. Bibliografia sobre a sua obra (1920–1960)”, in *RdL*, s.d. (março de 1960), suplemento nº 3, 47 pp. Outra boa bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 48–56. A ela se acrescenta o número especial de SLESP, 25 de fevereiro de 1970, comemorativo do 25º aniversário de sua morte. Citando somente os estudos mais recentes: TELÊ ANCONA LOPEZ, *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo, 1972; Id., *Macunaíma*. Rio de Janeiro, 1978, ed. crítica; HAROLDO DE CAMPOS, *Morfologia de Macunaíma*. Rio de Janeiro, 1973; JOÃO LUÍS LAFETÁ, “A consciência da linguagem” e “Ética e poética”, in *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, 1930; GILDA DE MELLO E SOUZA, *O tupi e o alaúde*. São Paulo, 1979; J. M. B. GOMES, *Mário de Andrade e a revolução da linguagem*. São Paulo, 1979; VICTOR KNOLL, *Paciente arlequinada*. São Paulo, 1983; PAULO ROBERTO PEREIRA, “Mário de Andrade: experimentalismo e compromisso”, in *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985, nº 82, pp. 124–135; JOÃO LUÍS LAFETÁ, *Figuração da intimidade*. São Paulo, 1986; ALFREDO BOSI, “Situação de *Macunaíma*”, in *Céu. inferno*. São

Paulo, 1988; EDITH PIMENTEL PINTO, *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo, 1990; LUIZ COSTA LIMA, *Lira e antilira: Mário. Drummond. Cabral*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, 1995); cf. número único da revista *Le Letterature d'America*, ed. por E. Finazzi-Agrò. Roma, 1994, t. XIV, nº 56, dedicado a Mário de Andrade.

BANDEIRA, MANUEL (Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho: Recife, PE, 19 de abril de 1886 – Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1968).

Textos: Todos publicados no Rio de Janeiro. POESIA: *A cinza das horas*, 1917; *Carnaval*, 1919 (ed. crítica, 1986); *Poesias*, 1924; *Libertinagem*, 1930; *Estrela da manhã*, 1936; *Poesias escolhidas*, 1937; *Poesias completas*, 1940 (com a inédita “Lira dos cinqüent’anos”); *Poesias completas*, 1944 (com 18 poesias inéditas); *Poesias completas*, 1948 (com o inédito *Belo, Belo*). *Poesias completas*, 1951 (com outros inéditos); *Mafuá do Malungo*, 1948; *Poesias escolhidas*, 1948; *Opus 10*, 1952; *50 poemas escolhidos pelo autor*, 1955; *Poesias completas*, 1955; *Obra poética*, 1956; *Alumbramentos*, 1960. *Poesia e prosa*, 1958, 2 vols. (inclui o livro inédito *Estrela da tarde*, que mais tarde foi publicado em um volume em 1963); *Estrela da vida inteira*, 1966. MEMÓRIA: *Itinerário de Pasárgada*, 1957. CRÍTICA, ENSAÍSTICA, CRÔNICAS: *Crônicas da província do Brasil*, 1936; *Guia de Ouro Preto*, 1938; *A autoria das “Cartas chilenas”*, 1940; *Noções de história das literaturas*, 1940; *Apresentação da poesia popular*, 1941; *Literatura hispano-americana*, 1949; *Gonçalves Dias*, 1952; *De poetas e de poesia*, 1954; *Mário de Andrade*, 1954; *Frauta de papel*, 1957; *Andorinha. andorinha*, 1966; *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*, 1966. Bem como inúmeras antologias e obras didáticas. *Poesia e prosa*, 1958, op. cit.; *Poesia completa e prosa*, 1967; *Colóquio unilateralmente sentimental*, 1968.

Estudos: Também a bibliografia sobre Manuel Bandeira é imensa. Cf.: Bibliografia in *Poesia e prosa*, op. cit., que também inclui iconografia e estudos críticos de vários autores. Para outros estudos, ver: *Homenagem a Manuel Bandeira* (vários autores). Rio de Janeiro, 1936; LÊDO IVO, *O preto e o branco*. Rio de Janeiro, 1955; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, in *Homens e intenções*. São Paulo, 1959; EMANUEL DE MORAIS, *Manuel Bandeira. análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro, 1962; STEFAN BACIU, *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro, 1966; JOAQUIM FRANCISCO COELHO, *Manuel Bandeira pré-romancista*, 1982; N. GOLDSTEIN, *Do penumbrismo ao modernismo*. Rio de Janeiro, 1983; ANTÔNIO CARLOS VILAÇA, *Prosa de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1984; TELÊ ANCONA LOPEZ, *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo, 1987; DAVI ARRIGUCCI JR., *Humildade. paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, 1990. A autobiográfica “Preparação para a morte” (1965), in *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, 1966, op. cit.; GILDA E ANTONIO CANDIDO, introdução à *Estreia da vida inteira*. Rio de Janeiro, 1966, pp. 50–70. Bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 86–90.

COUTO, RIBEIRO (Rui Ribeiro Couto: Santos, SP, 12 de março de 1898 – Paris, 30 de maio de 1963).

Textos: POESIAS (obras principais): *O jardim das confidências*. São Paulo, 1921; *Poemetos de ternura e de melancolia*. São Paulo, 1924; *Um homem na multidão*. Rio de Janeiro, 1926; *Noroeste e outros poemas do Brasil*. São Paulo, 1933; *Cancioneiro de D. Afonso*. Lisboa, 1939; *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, 1960; *Longe*. Lisboa, 1961. Em francês: *Rive étrangère*. Paris, 1951; *Jeux de l'apprenti animalier*. Paris, 1955; *Le jour est long*, 1958. NARRATIVA: *Cabocla*. São Paulo, 1931; *Prima Belinha*. São Paulo, 1940 (romance). Entre as muitas coleções de contos: *A*

casa do gato cinzento, 1922; *O crime do estudante Batista*, 1922; *O clube das esposas enganadas*. São Paulo, 1933. Bem como volumes de ensaios, crônicas, viagens e um texto teatral.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*, vol. I e II. Rio de Janeiro, 1927 e 1930; ADOLFO CASAIS MONTEIRO, *A poesia de Ribeiro Couto*. Lisboa, 1935; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; DUARTE DE MONTALEGRE, “Ribeiro Couto, poeta da serenidade”, in *Brasília*. Coimbra, 1949, t. IV, pp. 69–83; MILTON TEIXEIRA, *Ribeiro Couto ainda ausente*. São Paulo, 1982.

ALMEIDA, GUILHERME de (Guilherme de Andrade e Almeida: Campinas, SP, 24 de julho de 1890 – São Paulo, 11 de julho de 1969).

Textos: Todos publicados em São Paulo. POESIA (obras principais): *Nós*, 1917; *A dança das horas*, 1919; *Messidor*, 1919; *Livro das horas de Sórora Dolorosa*, 1920; *Era uma vez...*, 1922; *A frauta que eu perdi*. Rio de Janeiro, 1924; *Meu*, 1925; *Raça*, 1923; *Encantamento*, 1925; *Simplicidade*, 1929; *Cartas que eu não mandei*, 1932; *Cartas do meu amor*, 1941; *Toda a poesia*, 1955, 7 vols., reúne a obra até sua publicação. Depois: *Camoniana*. Rio de Janeiro, 1956; *Pequeno romanceiro*, 1957; *A rua*, 1961; *Rosamor*, 1966. PROSAS VÁRIAS: *Natalika*, 1924; *O meu Portugal*, 1933, e muitas traduções.

Estudos: Uma boa bibliografia in COUTINHO, vol. IV. Entre os estudos principais, cf.: JOÃO PINTO DA SILVA, “Guilherme de Almeida”, in *Fisionomia de Novos*. São Paulo, 1922, pp. 231–247; MÁRIO DE ANDRADE, “Guilherme de Almeida: *Meu*”, in *Estética*, nº 3 (abril–junho de 1925), pp. 296–306; SÉRGIO MILLIET, “Guilherme de Almeida”, in *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo, 1932; JAMIL ALMANSUR HADDAD, “Introdução a Guilherme de Almeida”, in *Tempo*. São Paulo, 1944; CASSIANO RICARDO, “Guilherme de Almeida e suas antecipações”, in SLESP, 19 de julho de 1969; MARCELO DANTAS, *O poeta de S. Paulo*. São Paulo, 1969; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “Notas sobre o verde-amarelismo”, in *Modernismo* (vários autores), op. cit.

BOPP, RAUL (Tupaceretã, RS, 4 de agosto de 1898 – Rio de Janeiro, 2 de junho de 1984).

Textos: *Cobra Norato*. São Paulo, 1931; *Urucungo*. Rio de Janeiro, 1933; *Poesias*. Zurique, 1947 (que reúne todas as poesias); *Notas de viagem*, 1960; *Nota de um caderno sobre o Itamarati*, 1960; *Movimentos modernistas no Brasil*, 1966; *Putirum*, 1969; *Coisas do Oriente*, 1971.

Estudos: ADEMAR VIDAL, “A propósito de *Cobra Norato*”, in *Boletim de Ariel*, janeiro de 1932, t. I, nº 4; ÁLVARO LINS, in *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro, 1951, série VI; JOÃO RIBEIRO, “*Cobra Norato*”, in *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 184–188; OTHON MOACIR GARCIA, *Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio de Janeiro, 1962; REGINA ZILBERMAN, *A literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1980; LÍGIA M. AVERBRUCK, *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro, 1985.

PICCHIA, MENOTTI DEL (Paulo Menotti del Picchia: Itapira, SP, 20 de março de 1892 – São Paulo, 23 de agosto de 1988).

Textos: OBRAS PRINCIPAIS: *Poemas do vício e da virtude*. Itapira, 1913; *Juca Mulato*. Itapira, 1917; *Moisés*. Itapira, 1917; *Máscaras*. Itapira, 1920; *A angústia de Dom João*. São Paulo, 1925; *República dos Estados Unidos do Brasil*. São Paulo, 1928 (poesias). Entre os ROMANCES: *Flama e*

argila. São Paulo, 1920; *O homem e a morte*. São Paulo, 1922; *Dente de ouro*. São Paulo, 1923; *Kalum. o sangrento*. Porto Alegre, 1936; *Kamunká*. Rio de Janeiro, 1938; *Salomé*. São Paulo, 1940. Muitos volumes de crônicas, histórias e ensaios. *Obras completas*. Rio de Janeiro, 10 vols.; *Obras de Menotti del Picchia*. São Paulo, 1958, 14 vols.

Estudos: Uma bibliografia in COUTINHO, vol. V; HUMBERTO DE CAMPOS, *Crítica*. Rio de Janeiro, 1935, vol. III; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954; MARTINS, *Modernismo*; Vários autores, *Pequena biobibliografia comemorativa do 80º aniversário do escritor*. Rio de Janeiro, 1972.

ARANHA, LUÍS (Luís Aranha Pereira: São Paulo, 1901 – Rio de Janeiro, 1987).

Textos: *Drogaria do éter e da sombra*. São Paulo, 1921; *Poema pitagórico*. São Paulo, 1922; “Poema giratório”, in *Klaxon*. São Paulo, 15 de junho de 1922, nº 2.

Estudos: J. L. GRÜNEWALD, artigo in *Correio da Manhã*, 24 de março de 1967 e 27 de fevereiro de 1972; MÁRIO DA SILVA BRITO, in “Poesia do modernismo” e “O alegre combate”, in *Klaxon*. São Paulo, 1972; MÁRIO DE ANDRADE, in *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; SÉRGIO MILLIET, in *Terminus seco e outros cocktails* e *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952.

MILLIET, SÉRGIO (Sérgio Milliet da Costa e Silva: São Paulo, 20 de setembro de 1898 – 9 de novembro de 1966).

Textos: POESIA: Depois dos primeiros textos franceses (*Par le sentier*, 1918; *En singeant*, 1918; *Le départ sous la pluie*, 1920; *L'œil de bœuf*, 1923): *Poemas análogos*. São Paulo, 1927; *Poemas*. São Paulo, 1937; *Poesias*. Porto Alegre, 1946; *Alguns poemas entre muitos*. São Paulo, 1957. ENSAIO E CRÍTICA: *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo, 1932; *Ensaíos*. São Paulo, 1938; *O sal da heresia*. São Paulo, 1940; *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; e, sobretudo, os 10 vols. do *Diário crítico*. São Paulo, 1944–1959. Obras de narrativa e antologia.

Estudos: JOÃO RIBEIRO, *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954.

CARVALHO, RONALD DE (Rio de Janeiro, 16 de maio de 1893 – 15 de fevereiro de 1935).

Textos: *Poemas e sonetos*. Rio de Janeiro, 1919; *Epigramas irônicos e sentimentais*. Rio de Janeiro, 1922; *Jogos pueris*. Rio de Janeiro, 1926; *Toda a América*. Rio de Janeiro, 1926; *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1919, com contínuas reimpressões.

Estudos: Bibliografia in CARPEAUX e COUTINHO. Cf. RENATO ALMEIDA, RONALD DE CARVALHO, in *Lanterna verde*, 3 de fevereiro de 1936; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1964.

PROSA MODERNISTA

Além da bibliografia geral deste volume, cf. especialmente a bibliografia de COUTINHO, vol. IV, pp. 71–74, e COUTINHO, vol. V, pp. 203–206; e o cap. “O modernismo na ficção”, sempre in COUTINHO, vol. V, pp. 203–491.

Para Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, cf. as fichas acima. Além dessas:

MACHADO, ALCÂNTARA (Antônio Castilho de Alcântara Machado: São Paulo, 25 de março de 1901 – Rio de Janeiro, 14 de abril de 1935).

Textos: CONTOS: *Brás. Bexiga e Barra Funda*. São Paulo, 1927; *Laranja da China*. São Paulo, 1928; *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro, 1961 (que reúne todos os contos). PROSAS DIVERSAS: *Pathé-Baby*. São Paulo, 1926; *Mana Maria*, “novela” inacabada, ed. póstuma. Rio de Janeiro, 1936; *Cavaquinho e saxofone*, crônicas, reunidas por Sérgio Milliet, São Paulo, 1940; *Obras*, 1983.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*, série I, Rio de Janeiro, 1927; série II, Rio de Janeiro, 1934; FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, nota à ed. das *Novelas paulistanas*; LUÍS TOLEDO MACHADO, *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*. Rio de Janeiro, 1970; CECÍLIA LARA, notas à ed. fac-símile de *Brás. Bexiga e Barra Funda*, 1982.

PRADO, PAULO (Paulo da Silva Prado: São Paulo, 20 de maio de 1869 – Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1943).

Textos: *Paulística*. São Paulo, 1925; *Retrato do Brasil*. São Paulo, 1928.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1927, série I; HUMBERTO DE CAMPOS, *Crítica*. Rio de Janeiro, 1935; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1947, 2ª ed.; Id., *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1948, 2ª ed.

TEATRO

Além da bibliografia geral indicada, cf. para o teatro de Oswald de Andrade: RUGGERO JACOBBI, “Teatro de Oswald de Andrade”, in *O espectador apaixonado*. Porto Alegre, 1962; HAROLDO DE CAMPOS, “A estrutura de *O Rei da Vela*”, in *Correio da Manhã*, 27 de agosto e 10 de setembro de 1967; SÁBATO MAGALDI, *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972.

CAPÍTULO XIV: ESTABILIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CRIADORA NACIONAL

(1930–1945)

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.*
— Drummond, 1940.

*E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra
Estendidos no meu coração.*
— Murilo Mendes, 1945.

1. A era Vargas. Primeira fase: 1930–1945

A “Revolução de 30”, que se apoiou naquelas mesmas forças “jovens” do Exército (os tenentes) que, em 1922, se tinham pronunciado em Copacabana, leva à presidência do Brasil, em novembro de 1930, o líder gaúcho Getúlio Vargas (1883–1954), chefe de uma oposição armada que, pela primeira vez na história republicana do país, rompe com a costumeira política do “café-com-leite”, a saber, a tradição pela qual à presidência da república chegavam alternadamente o candidato de São Paulo e o candidato de Minas Gerais. Fecha-se, com a entrada em jogo do Rio Grande do Sul, o período que será chamado de “República Velha” (1889–1930) e se inicia a era de Getúlio Vargas: o qual dominará incontestado a cena brasileira até 1954, mas em duas fases. A primeira, 1930–45, divide-se, por sua vez, em dois períodos: 1930–1937, em que Vargas joga o jogo constitucional; e 1937–45, em que se transmuta em caudilho do “Estado Novo”. Em 1945, com a restauração democrática, Vargas sai de cena temporariamente para se reapresentar, como líder do “trabalhismo brasileiro”, às eleições de 1950. A segunda fase da era Vargas dura de 1951, ano em que, eleito, ele reassume o poder, até 1954, quando um obscuro suicídio encerra dramaticamente a sua existência.

Na literatura, os anos de 1930 a 1945 são os anos do repensamento ideológico e do novo empenho, político e social, que substitui a euforia panestética do primeiro modernismo. E são também os anos da institucionalização, por parte dos prosadores e poetas, das conquistas expressivas efetuadas pela primeira geração modernista. Hoje, convencionou-se denominar modernismo todo o período que vai da tomada de consciência do movimento em 1922 até 1945. Em 1930, já haviam começado as investigações, os balanços, e já haviam sido escritas as primeiras certidões de óbito. À pergunta: “Acabou o modernismo no Brasil?”, em 1936, Manuel de Abreu respondia:

Sim, acabou... Apesar de seu potencial, o modernismo trazia de início o gérmen de sua fraqueza. Faltou-lhe seriedade. Faltou-lhe sofrimento. Faltou-lhe o sentido da totalidade.

Havia também outras afirmações, como aquela de Octavio de Faria, que declarava simplesmente que o “movimento modernista não só não existe mais, como nunca existiu”; ou como aquela do próprio Getúlio Vargas para quem

As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930.

Era o caráter compósito e atípico do modernismo a autorizar e, ao mesmo tempo, invalidar afirmações desse tipo.

Com a Revolução de 30, de todo modo, muitas coisas mudam: também na literatura. Nasce o romance “radical”, simultaneamente fato modernista e produto da contrarrevolução antimodernista; e chegam à plenitude expressiva alguns dos poetas mais significativos das letras brasileiras modernas. Com suas vozes, entram na poesia aquelas componentes de seriedade, de sofrimento e aquele sentido de totalidade cuja ausência levou os críticos — aqueles intolerantes em relação ao vanguardismo, aos joguetes literários (mas também às iluminações puras, não instrumentalizadas) — a redigir uma certidão de óbito demasiado precoce para o movimento, cujas conquistas, especialmente no plano da expressão, mostravam-se, aliás, irreversíveis.

2. A prosa dos anos 30

Diz Antonio Candido:

A geração de 20 foi mais um estouro de “enfants terribles”. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade, que qualificava a si mesmo de “palhaço da burguesia”, ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira. A de 30 é o historicismo grande-burguês de Gilberto Freyre, e é também o realismo histórico de Caio Prado Júnior. É a década da “Série Brasileira” e da fundação das Faculdades de Filosofia; dos romances da José Olympio e do planteamento dos problemas sociais no Brasil.

Entrevista a Mário Neme, 1945

A crítica mais sólida insiste, isto é, para a chamada “geração de 30”, sobre os valores trazidos à luz por historiadores e sociólogos traduzidos em literatura essencialmente no nível de ensaio ou de narrativa engajada. Um engajamento que os próprios modernistas de 22 sentiram como cada vez mais urgente com o passar dos anos que lhes levava a condenar a fachada barulhenta e o verbalismo pirotécnico do primeiro modernismo:

Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre.

Mário de Andrade, *O movimento modernista*, 1942.

É a autocrítica severa, mas como sempre universalista de Mário de Andrade, tão mais interessante quanto mais retira essa vanguarda (ou todas as vanguardas?) de sua posição de locomotiva para fazer dela o último vagão de um trem que se afasta para sempre.

O novo empenho regionalista dos anos 30 escolhe, sobretudo, a prosa: social e regionalista, por um lado, introspectiva e urbana, por outro. A prosa dos 20 com os seus livros-piloto (*Macunaíma* de Mário de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado), desferira um golpe tal ao edifício da retórica nacional, que, após ela, nenhum escritor, independente da ideologia a que aderisse, jamais poderia escrever novamente como escrevia Coelho Neto ou mesmo como Lima Barreto. Por isso, todos os narradores dos anos 30 são

modernistas, no sentido de que, por trás do seu expressionismo verbal, do diálogo ou monólogo de seus personagens rústicos, da invenção verbal ou do corte das cenas, ouve-se a lição de Mário e de Oswald. Mas se ouve também a voz de todos os poetas e ensaístas que, dos anos 20 aos anos 30, romperam a barreira que separava o discurso escrito daquele falado, misturando níveis cronológicos e estilísticos, revolucionando estruturas sintáticas, destruindo convenções retóricas. E ouve-se a cultura da grande narrativa contemporânea de outros países, sobretudo norte-americana (Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Steinbeck, Faulkner) para os “regionalistas”; América, França, como sempre, mas também Itália (Moravia, Vittorini, Alvaro) e Inglaterra, para os outros. Dito isso, não nos será inconveniente adotar, por comodidade de exposição, agrupamentos de autores com base nos temas por eles tratados: ainda que isso, para retomar uma metáfora que nos acompanhou nos capítulos precedentes, leve-nos a aproximar narradores “magros”, como Graciliano Ramos, a romancistas “gordos”, barrocos de opulência rústica, como José Lins do Rego.

3. O romance nordestino. Significado de uma literatura

*A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.
Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.
A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado*

(então) é vírus ou vacina.

— João Cabral de Melo Neto, *Menino de engenho*, 1975–1980.

O romance nordestino tem como estímulo imediato a lição de Gilberto Freyre (1900–87) e o manifesto regionalista expresso pelo Congresso de Recife de 1926, mas publicado somente em 1952. É dali que parte a nova geração de narradores nordestinos, tendo como antecessores, todavia, toda a literatura do Nordeste, via aberta em 1876 por *O Cabeleira* de Franklin Távora. E há todo o nativismo naturalista e depois parnasiano da “Padaria espiritual” de Fortaleza (1892–1913), da qual saíram escritores como Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo, Capistrano de Abreu, Clóvis Bevilacqua, Antônio Sales e Adolfo Caminha. Essa será uma tradição de fidelidade à terra e aos problemas do homem sentidos interdisciplinarmente, mas em uma dimensão na qual literatura e artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e artesanato, tudo isso se fará singular e coletivamente ramo de ação social e instrumento de interpretação sociológica. Será, isto é, algo que nas intenções gostaria de ser muito diferente, mais sério e “engajado” que o nativismo estetizante e irônico do modernismo paulista: trazendo para o seu arcabouço, porém, todas as conquistas instrumentais (ou seja, a interdisciplinaridade) e expressivas desta. Dirá Lins do Rego que no sistema funcionará um pouco como intérprete literário e popularizador do pensamento científico de Gilberto Freyre:

Por este modo o Nordeste absorvia o movimento moderno, no que este tinha de mais sério. Queríamos ser o Brasil sendo cada vez mais da Paraíba, do Recife, de Alagoas, do Ceará.

Presença do Nordeste na literatura, 1957.

O regionalismo ao qual esses escritores tendiam era um regionalismo capaz de substituir a postura saudosista e romântica de Gonçalves Dias e de Alencar, ou o realismo denunciador dos primeiros naturalistas, por uma visão “objetiva” da realidade local; um nacionalismo capaz de levar ao internacionalismo através da região; e um regionalismo não mais receita literária, mas teoria de vida. Como todas as poéticas, também essa tinha, de todo modo, necessidade de escritores e de artistas para se fazer arte e literatura. E tais escritores e artistas foram: próximos a Gilberto Freyre e ao jornal que ele dirigia, o *Província* de

Recife, como Lins do Rego, Olívio Montenegro, Aníbal Fernandes, Sílvio Rabelo; em polêmica sociopolítica com o “mestre”, como todos aqueles que escolheriam caminhos não coincidentes com aquele aberto por Freyre; ou simplesmente atraídos para o círculo pelo seu fascinante programa de revalorização dos valores tradicionais, como Jorge de Lima e Manuel Bandeira.

Graças a Gilberto Freyre e sua “escola”, o Nordeste volta a ser, nos anos 1930 e 1940, o segundo polo da dialética cultural brasileira: como no século XVII dos jesuítas e dos holandeses e no XVIII das academias, no XIX romântico do maranhense Gonçalves Dias e do cearense José de Alencar, e no XIX positivista de Tobias Barreto e de Sílvio Romero. E se, nos anos 1920, o centro cultural do país parecia ter-se transladado definitivamente para o triângulo São Paulo–Belo Horizonte–Rio, pouco tempo depois o recifense Manuel Bandeira poderá anunciar, entre divertido e consciente, com o bordão roubado de Tobias Barreto:

São os do Norte que vêm.

4. Os pioneiros: José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz

4.1. José Américo de Almeida

O texto que se costuma reconhecer como aquele que encabeça o elenco da narrativa radical brasileira dos anos 30, e em geral aquele da nova “Literatura Nordestina”, é o romance de José Américo de Almeida (1887–1980), *A bagaceira* (1928: a bagaceira é, nos engenhos de açúcar, o lugar onde se deposita o bagaço da cana espremida). Nascido na Paraíba, formado na Escola Positivista do Recife, onde continuava nos discípulos o ensinamento de Sílvio Romero e de Tobias Barreto,

José Américo alternaria literatura e política em sua vida (foi governador da Paraíba, ministro de Vargas, senador e, enfim, em 1937, candidato à presidência da república, antes da estabilização ditatorial do mesmo Vargas), realizando na própria pessoa de político liberal a síntese de pensamento e de ação teorizada por Gilberto Freyre e atualizada por não poucos intelectuais em diversos níveis e em diversas direções após a Revolução de 30. Em literatura, José Américo transpõe aqueles dotes de clareza e de elegância formais (o período breve, a sentença, o aforismo de ascendência tanto racionalista quanto modernista), que dignificam a sua prosa política e oratória e que farão dele interessante cronista, capaz de narrar em clímax os ocasos de sangue (isto é, as mortes trágicas) de personagens como João Pessoa, Virgílio de Melo Franco e Getúlio Vargas (*Ocasos de sangue*, 1954). Na história do romance, não obstante duas tentativas sucessivas (*O boqueirão*, 1935; *Coiteiros*, 1936), o seu nome permanece, porém, ancorado ao sucesso do livro de estreia. *A bagaceira* não é um livro modernista. Não o é pelo estilo, modelado claramente sobre aquele de Euclides da Cunha, na construção do período clássico, à maneira de Quintiliano. Tampouco o é pela “história”, ainda no gosto do *feuilleton* romântico-naturalista, com personagens emblemáticos e situações que, ademais, em vez de se tornarem rígidas na estilização contrastiva das classes, destemperam-se no dramalhão em que não há mais senhores e servos (o senhor de engenho, Dagoberto, que seduz a filha do sertanejo, Valentim Fernandes), mas somente bons e maus, vencedores e vencidos. E aqui, junto à seduzida Soledade, encontraremos Lúcio, o idealista, a quem a mulher, desgastada pelos anos e pelos sofrimentos, confiará o filho da culpa. E, todavia, o seu “reconhecimento” por parte dos romancistas nordestinos era justificado: propondo-se como documento a um Brasil, que, saindo da pirotecnia do primeiro modernismo, tomava a via da autorreflexão, *A bagaceira* vale ainda hoje como “depósito de temas”, ou melhor, como formalização de oposições (seca / fartura; sertanejo / senhor de engenho; “senhor de engenho”, homem de ação, talvez iletrado, mas existencialmente seguro / “menino de engenho”, senhorzinho-filho, letrado e inseguro; casa-grande / senzala) que a futura narrativa nordestina desfrutaria depois em todas as suas possibilidades. O volume se abre com uma série de proposições-aforismos, no estilo

elíptico e epigramático que o manifesto de Gilberto Freyre tomara emprestado, malgrado seu, de Oswald de Andrade: indicando-nos, sem o sorriso e a leveza do aforismo oswaldiano, algumas diretrizes dessa futura narrativa regional:

A alma semibárbara só é alma pela violência dos instintos. Interpretá-la com uma sobriedade artificial seria tirar-lhe a alma.

Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã.

Um romance brasileiro sem paisagem seria como Eva expulsa do paraíso. O ponto é suprimir os lugares-comuns da natureza.

Mas ainda como programa estilístico:

A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir.

A bagaceira, prólogo, 1928.

Aqui estamos ainda longe daquele abandono à “prosa oral” que, introduzida por narradores como Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato (e refutada por estilistas como Euclides da Cunha), será depois maciçamente utilizada por Lins do Rego e Guimarães Rosa.

4.2. rachel de queiroz

*Bela, simples e forte, a tua pena
A piedade nos move e nos aterra.
— Júlio Marcial, O quinze, 1930.*

Ao lado de José Américo, os romancistas do Nordeste reconhecem, como pioneira de sua atuação regionalista, Rachel de Queiroz. Quando em 1930 saiu *O quinze*, o romance que lhe daria fama, Rachel de Queiroz tinha vinte anos (nascera em Fortaleza, no Ceará, em 1910). Em um estilo simples, sem adornos, que anunciava a futura cronista e marcava, ao mesmo tempo, uma linha expressiva de tendência

neorrealista, o livro narra a história de um grupo de retirantes, o vaqueiro Chico Bento e a sua família, em torno à qual se move toda a sociedade dos fazendeiros e dos colonos, perseguidos no sertão-deserto pela famosa seca de 1915 (toda a história do Nordeste brasileiro é pontuada por datas ligadas às secas: 1877, 1915...). Havia no romance também uma tênue trama amorosa. Mas a verdadeira protagonista era a secura, *fado-moira* que paira sobre a realidade nordestina, em virtude da qual Rachel de Queiroz e a sua obra serão imediatamente colocadas em um preciso nicho da literatura nacional. De fato, embora tendo-se transferido logo para o Rio de Janeiro (1927), onde seguirá com maestria uma carreira de jornalista e de intelectual engajada, Rachel se manterá quase sempre fiel, por um lado, a uma temática regionalista nordestina, e por outro, a uma problemática feminista que explorará com fineza e intrusão autobiográfica. Sem, no entanto, soar forçada. As etapas são aquelas dos contos e romances que vieram após *O quinze*, a saber: *João Miguel* (1930), em que ainda prevalece o ambiente natural e humano cearense; *Caminho de pedra* (1937), livro no qual se fará mais forte a instância política e social — na época, Rachel de Queiroz, que depois se acomodaria em um digno liberalismo, professava-se trotskista —, e *As três Marias*, 1939, que tenta a investigação psicológica, em primeira pessoa. Da mesma linha são os textos de teatro sobre os quais ainda voltaremos (*Lampião*, 1953; *A beata Maria do Egito*, 1958) e as crônicas (*A donzela e a moura torta*, 1948; *100 crônicas escolhidas*, 1958; *O brasileiro perplexo*, 1964; *O caçador de tatu*, 1967), em que Rachel se revela como mestre do gênero.

Sobretudo nas primeiras obras, de todo modo, Rachel de Queiroz constrói tradicionalmente as suas histórias com personagens de ascendência naturalista. Também a língua não parece tocada por preocupações experimentalistas: exceto no repertoriar as canções do Nordeste e inserir diálogos caboclos (aqueles diálogos tão espontâneos que justificarão a experiência teatral) na trama narrativa. O que conta, nesses textos, é a intenção: arte instrumental, a serviço de uma ideia regionalista, em que a seca e o coronelismo (o domínio incontestado dos coronéis, senhores de engenhos) são as duas chagas, aquela da natureza-madrasta e aquela dos homens, de uma sociedade que

somente em si mesma, na solidariedade consciente de seus filhos, pode encontrar um caminho de salvação. Nesses textos se sente, talvez, a falta daquela exigência política pela qual, em um dado momento de sua parábola existencial, a autora parecia ter sido tocada. Mas essa curva ideológica, da esquerda para a direita, e paralela, em certo sentido, àquela de Gilberto Freyre, pode encontrar sua explicação na nostalgia “do bom tempo que já passou”, que caracteriza alguns dos intelectuais do Nordeste e que um crítico acurado como Alfredo Bosi batizou de lusotropicalismo.

A fase mais recente na produção de Rachel de Queiroz, primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1977), continua o tema intimista e feminino que é peculiar à autora (*Dora, Doralina*, 1976, romance de amor; *As meninas e outras crônicas*, 1976, até o esplêndido *Memorial de Maria Moura*, 1992).

5. Uma força da natureza: José Lins do Rego, Menino de engenho

Mas tudo aquilo era apenas o preâmbulo. O primeiro verdadeiro romance do novo ciclo nordestino sairá dois anos após *O quinze* e contemporaneamente a *João Miguel*: e será *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego (1901–57).

Nascido em um engenho açucareiro do Nordeste (o “Engenho Corredor”, na Paraíba), José Lins permaneceria sempre o “menino de engenho” retratado por ele em terceira pessoa nesse seu primeiro livro e, posteriormente, reproposto quase nos mesmos termos nas memórias em primeira pessoa de *Meus verdes anos* (1956). Como um Proust rústico que escuta por toda a vida as vozes longínquas de uma infância perdida, Lins do Rego contará a si mesmo contemplando o espelho, por um quarto de século, histórias de engenhos de açúcar que se acabam, de míticos coronéis onipresentes, de coronéis em declínio, de amas negras, de escravos fugidos, de amores e namoricos entre

escravos e senhores, de pianos que tocam absurdamente nas noites da plantação sob os dedos pálidos de uma “senhora” da casa-grande. E também cegos que medem com o metrônomo do passo e da bengala o espaço-tempo que separa um engenho do outro; chaminés de engenhos em torno aos quais gravita, como em torno das igrejas dos lugarejos, a vida dos homens; e garotos mulatos, brancos, negros, arrebanhados no espaço breve que separa casa-grande e senzala a tentar as primeiras degradadas e alucinantes experiências sexuais com os animais. E ainda bandidos, cangaceiros e jagunços, velhos beatos; e histórias, histórias, histórias: narradas pelas velhas ou pelos cegos que, qual míticos *aedos*,⁷⁶ misturam Carlos Magno (Carros) e o último delito da crônica, parábolas edificantes e malícias obscenas. Os livros são romances (*Doidinho*, 1933; *Banguê*, 1934; *O moleque Ricardo*, 1936; *Usina*, 1936; *Pureza*, 1937; *Pedra Bonita*, 1938; *Riacho doce*, 1939; *Água mãe*, 1941; *Fogo morto*, 1943; *Eurídice*, 1947; *Cangaceiros*, 1953), mas são também livros de memórias, crônicas, crítica literária, livros para jovens. José Lins é um daqueles escritores para os quais a crítica local usa de bom grado o adjetivo “telúrico”: do qual, ao invés de condoer-se, o autor se comprazia.

Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem do puro instinto.

Filho espiritual de Gilberto Freyre, ligado ao grupo de José Américo de Almeida e Olívio Montenegro e, posteriormente, a Maceió, confrade de Jorge de Lima e de Graciliano Ramos, Lins do Rego sentiria, antes de tudo, o regionalismo como meio de realização pessoal, mais do que como programa social e político. Há, na sua infinita, quase narcisística capacidade de contar a si mesmo, de se autorreconstruir nas ascendências patriarcais, nas expressões vitais, na confissão de impotência do “senhorzinho” que não conseguirá jamais se adequar ao grande avô, o coronel José Paulino do Engenho Santa Rosa, protótipo de todos os coronéis do Nordeste, uma real frustração de tipo proustiano: com uma cultura e uma sensibilidade, de resto, simplificadas, e uma estarecedora capacidade de reconstruir um ambiente mental através da linguagem. Lins do Rego narra e não julga: brinca ao identificar-se com o cego cantador de histórias das feiras

populares, também se adivinha de quanta literariedade se nutre a tradição espontaneísta dos cantadores populares:

quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas.

Os primeiros três romances estão ligados justamente pelo personagem Carlos de Melo: sua infância na fazenda Santa Rosa (*Menino de engenho*), os anos de colégio em que a fazenda se torna paisagem de míticas fugas mentais (*Doidinho*), o retorno a Santa Rosa (*Banguê*) do jovem Carlos recém-formado, inútil bacharel que, num engenho em declínio, embala seus dias na rede, esqualidamente melancólico, como que emparedado dentro da própria nulidade e preguiça (o grande mal brasileiro para Macunaíma e Paulo Prado). Até mesmo a luxúria, outra conotação do homem dos trópicos, segundo os textos sacros, torna-se fato mental, hábito da metáfora lasciva, como aquela aplicada à orquídea, flor exótica do engenho nordestino.

Paramos para ver outra orquídea em botão, no início da puberdade, de mulher exótica. Maria Alice admirava-se de tanto capricho da natureza. Esta era maravilhosa. Ainda menina, já com aquela fascinação, com aquelas cores, aqueles vermelhos macios, aqueles roxos de carne mordida.

Banguê, 1934.

O ciclo da cana-de-açúcar continua em *O moleque Ricardo e Usina*, culminando em *Fogo morto*. Protagonista do primeiro é Ricardo, o moleque do coronel José Paulino, que, fugindo da escravidão da terra, transforma-se em proletário no Recife. Menos literário que os precedentes, o romance tem um interesse de documento, próprio pelo destacamento de José Lins em relação à matéria, por aquele narrar de modo estranhado, de eterno “menino de engenho”; por um lado, o advento de uma burguesia empreendedora e, por outro, de uma classe operária urbana que se opõe ainda confusamente ao trabalho braçal dos escravos negros da plantação. Também em *Usina* reencontramos Ricardo, imerso em um mundo em que

não seriam nunca [os operários da usina de açúcar que está tomando o lugar dos antigos engenhos-plantações] submissos e fáceis de ser mandados como os homens do campo, os trabalhadores de dois mil-réis por dia, que recebiam vale da usina, a carne-de-ceará e a

farinha seca, de cabeça baixa, satisfeitos da vida, como se a vida só tivesse de grande para lhes dar aquela miséria que desfrutavam.

Usina, 1936.

Fogo morto é, na opinião corrente, a obra-prima. Três histórias convergentes: a do seleiro Mestre Amaro, em quem a fantasia da gente de cor reconhece o lobisomem sedento de sangue humano que percorre, tarde da noite, a planície paraibana; a do coronel Lula de Holanda, protótipo do proprietário de um engenho destinado a morrer; e aquela do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, personagem quixotesco, terno e ridículo, talvez a maior invenção de Lins do Rego, que encarna nele a insurgência da primeira, simplificada e simplicista consciência social:

— Compadre, eu não estou pensando nestas coisas. Vivo aqui nesta tenda, e quero sair daqui para o cemitério.

— Besteira. O compadre tem o seu voto.

— O que é um voto, meu compadre?

— Um voto é uma opinião. É uma ordem que o senhor dá aos que estão de cima. O senhor está na sua tenda e está mandando num deputado, num governador.

— Compadre Vitorino, eu só quero mandar na minha família.

Fogo morto, 1943.

Ainda no Nordeste se passam os romances *Pedra Bonita* (que retoma, como crônica, um fato que realmente aconteceu: um sacrifício de crianças, imoladas pelo fanatismo dos “beatos” para aplacar a divindade) e *Cangaceiros*, que incorpora o tema do banditismo nordestino. Aqui se detém a inspiração criadora de Lins do Rego. Pouco somam ao seu personagem, de escritor que “se perdia sobre o asfalto”, os outros textos, em que a veia lírico-sentimental não se nutre de histórias vividas em primeira pessoa, daquelas histórias que chamam em sua defesa os personagens de seu mundo e evocam suas vozes. Narrador “regionalista” no sentido pleno do termo, Lins do Rego não é escritor social e muito menos político. Nenhum pietismo populista e nenhuma participação comovida. Documento de costume, tanto mais válido porque enquanto proveniente de quem permaneceu

sempre “do lado de cá” da barricada; e documento linguístico, dado que em seu estilo “oral” intervêm lexicalizados os estilemas, as frases, as cantigas, assim como foram fixadas pela memória no momento em que eram pronunciadas. Interessantes, é bom salientar, não porque tentativas de reproduzir expressionistamente a língua dos outros, do povo (Simões Lopes Neto e a corrente regionalista), ou de inventar uma poética língua brasileira de base popular (Mário de Andrade, Guimarães Rosa); mas porque documento de primeiro grau, sem mediações voluntaristas, da linguagem usada pela classe de fazendeiros da qual Lins do Rego provém, do seu léxico familiar afetivo e semiculto.

6. O Nordeste em ponta-seca:⁷⁷ Graciliano Ramos

*Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens.*

— João Cabral de Melo Neto, *Graciliano Ramos*, 1959–61.

Assim como Lins do Rego é escritor telúrico, torrencial, “gordo”, na acepção mais positiva (ainda que muito desgastado na tradição brasileira) do termo, Graciliano Ramos é “magro”, essencializado, machadiano em sua construção geométrica do conto e do período, na escolha do vocábulo, na rejeição do adjetivo qualificante. Graciliano Ramos (1892–1953) desponta tardiamente para a narrativa nordestina, se é verdade que sua obra-prima nesse setor, e obra que marcará o gênero, é *Vidas secas* (1938). Com efeito, Graciliano Ramos transferia para a literatura uma experiência de vida que o levaria desde a infância em Alagoas, primogênito de quinze filhos de uma família de camponeses, à primeira experiência em Palmeira dos Índios como comerciante; chegando, posteriormente, através do jornalismo e da administração pública (foi prefeito de Palmeira dos Índios de 1928 a 1930) àquela ação política que será, desde então, a sua verdadeira

vocação e manifestação existencial. Em 1936, ainda durante o primeiro experimento democrático de Vargas, Graciliano Ramos é preso por presunção de comunismo. Nesse momento, fortifica-se aquela sua vocação literária que em 1925 o levava a escrever *Caetés*, publicado somente em 1933 (a pensão, a redação do jornal, a apresentação do mundo horizontalmente, sem hierarquização dos fatos, com um símbolo no caeté, o índio antropófago que devorara o Bispo Sardinha: os emblemas, como se vê, são sempre os mesmos). Seguiram-se *São Bernardo* (1934), que começa a série dos romances da memória, continuada com *Angústia* (1936), em que ainda o protagonista narrador, Luís da Silva, busca nos subterrâneos do passado a explicação de um presente que por si é inexplicável:

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida.

Angústia, 1936.

Vidas Secas é uma ilha. Logo após um novo mergulho no passado, sempre seguindo o fio da memória, dessa vez assumida em primeira pessoa, aparecem: *Dois dedos*, *Insônia*, *Infância* e *Viagem*, todos de 1945, que resulta assim como o ano-chave da vida literária e política do escritor. Após a experiência pessoal do cárcere e a experiência universal da guerra, Graciliano entra de verdadeiras para o Partido Comunista Brasileiro e realiza uma grande viagem pelos países socialistas. Daí a sua fama universal, as numerosas traduções de suas obras, somente comparáveis àquelas que premiarão politicamente a obra literária de Jorge Amado.

Os dois personagens são, contudo, muito diferentes. Também no romance nordestino, para Graciliano, o centro permanece o homem, e não a paisagem. Nesse sentido, toda a sua obra — quer tenha como cenário o sertão sedento, quer reconstrua uma longínqua paisagem mítica e individual (*Infância*, 1945), quer se faça diário de sofrimentos e abusos (*Memórias do cárcere*, 1953) — gira em torno do homem.

O protagonista é sempre um herói revoltado, como os homens modernos de Camus. A este Graciliano se assemelha por algumas soluções estilísticas, mas sobretudo pela concepção pessimista das relações entre os seres humanos. O indivíduo de Graciliano Ramos

não é o homem social e extrovertido, talvez débil, mas fundamentalmente bom e capaz de ver o mundo através da lente da ironia, como é o homem de Jorge Amado. Não é nem mesmo o herói do romance naturalista ou o revolucionário paradigmático de Lima Barreto. É um solitário e um frustrado, não tem nenhuma confiança em seus próprios semelhantes e tampouco em si mesmo.

A ideologia exerce influência sobre o estilo: que é seco, frio, despersonalizado, sem sequer o sorriso interno e o jogo de duplos sentidos que caracteriza Machado de Assis. A referência aqui não é, de todo modo, gratuita: porque de todos os narradores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais “clássico” e o mais machadiano. E a sua prosa, que rejeita os artifícios impressionistas e expressionistas caros (ainda que, com frequência, inconscientemente) a Lins do Rego, recorda o estilo de Oliveira Paiva. O romance mais famoso, aquele que justifica a inclusão do nome de Graciliano entre os narradores nordestinos, é, no entanto, *Vidas Secas*: um longo conto construído em sequências justapostas (e não por acaso *Vidas Secas*, cujo primeiro título era *O mundo coberto de penas*, reviverá no nível internacional em uma feliz versão cinematográfica, de Nelson Pereira dos Santos, em 1964). Os personagens, que constituem a típica família nordestina — Fabiano, o pai, Sinhá Vitória, a mãe, os dois filhos e a cadela Baleia —, assumem a fixidez de símbolos dentro da paisagem ressequida de um Nordeste que os expulsa na direção de um litoral de civilização e de água abundante. Oprimidos pelos eventos da natureza, eles se movem como autômatos, e o autor mantém para com eles a postura do poeta épico e do cantor popular que aponta as situações sem se identificar com elas. O diálogo é praticamente inexistente: mas não existe sequer o diálogo interno. O narrador é onisciente e é somente ele que costura, numa narração, os episódios soltos desse “romance desmontável”, os treze capítulos desse “conto incompleto”, e incompleto unicamente porque não é claro que a última cena deva ser realmente a última. De resto, uma das chaves do livro é justamente a marginalidade linguística de Fabiano, que fala por exclamações, por onomatopeias, e que

admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.

7. Política e literatura: Jorge Amado

Ao lado daqueles de Lins do Rego e de Graciliano Ramos, a convenção crítica quer que se coloque imediatamente o nome de Jorge Amado. Baiano (1912– 2001), Amado é sem dúvida o escritor brasileiro mais conhecido no mundo, autor de uma saga que continua até hoje e que soube fazer de sua Bahia natal o lugar mítico para os sonhos dos leitores dos cinco continentes. Nada, porém, mais distante da prosa amável e pitoresca de Jorge Amado do que a erupção vulcânica de Lins do Rego ou do que a marca avara de Graciliano. Sem contar que o romance de Jorge Amado obedece sempre, ao menos em sua primeira fase, a uma intencionalidade política e social. Sua literatura é uma literatura participante, programaticamente engajada, na qual realismo e romantismo, humanitarismo e denúncia, se fundem a serviço de uma ideia. Militante de esquerda, participante do movimento da frente popular da “Aliança Nacional Libertadora”, encarcerado mais de uma vez (1936, 1937), exilado na Argentina (1941, 1943), deputado do Partido Comunista Brasileiro em 1946, exilado na Checoslováquia, prêmio Stálin de literatura, Jorge Amado tem um lugar nas histórias literárias universais (especialmente nos países comunistas) antes até do que no Brasil. Aqui, porque ninguém é profeta na própria pátria, a crítica censura às vezes a sua escrita fácil, a tradicionalidade de personagens e de situações romanescas que não parecem levar em conta a história da narrativa europeia após Joyce e Kafka. Mas se tudo isso pode ser verdade para o primeiro Jorge Amado, aquele, entre outras coisas, mais famoso (*O país do carnaval*, 1931; *Cacau*, 1933; *Suor*, 1934; *Jubiabá*, 1935; *Mar morto*, 1936; *Capitães da areia*, 1937; *Terras do Sem-Fim*, 1942; *São Jorge dos Ilhéus*, 1944; *Seara vermelha*, 1946; *Os subterrâneos da liberdade*, 1952), já não faz sentido dizer o mesmo em relação ao Jorge Amado da segunda fase. Este se anuncia de forma divertida e irônica com *Gabriela, cravo e canela* (1958), perpetua-se com *Os velhos marinheiros* (1962), *Os pastores da noite*

(1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) até *Tenda dos milagres* (1970).

Entre os textos da primeira fase, todos importantes enquanto documento, não obstante as críticas ácidas da direita e da esquerda de que foram objeto, o mais famoso é, talvez, *Jubiabá*, história de um garoto (Antônio Balduino) descido do morro (isto é, da periferia urbana de uma Bahia aquém da consciência de classe), que chega, através de várias etapas existenciais (vagabundo, pugilista, camponês, atleta de circo), à condição de operário. Na estrutura do livro, que gira em torno do personagem pitoresco do “pai de santo” (ou seja, do santarrão Jubiabá), há todo o sentimentalismo romântico de um Jorge Amado ainda não senhor de seu estilo, mas altamente exportável em sua problemática social. São exemplares nos romances de Jorge Amado todos os problemas da luta de classe de um país ainda subpolitizado, onde o ideal de liberdade perseguido por cada personagem é ora visto como integração em uma comunidade que se liberta escapando para as práticas folclórico-religiosas, e ora (mas bem mais raramente) como conquista de uma consciência de classe e de um empenho de batalha imediato. Jorge Amado ama os próprios personagens, conhece-lhes cada sorriso e cada fraqueza. E desta simpatia pelos humildes, pela gente de cor, vista em seu ambiente, na Bahia pitoresca das práticas mágicas e parareligiosas, onde o ímpeto realístico se serve de uma visão romântica das oposições sociais, onde o documento é sempre lido passionadamente e inserido na estrutura narrativa com precisa função poética, nasce o grande afresco de costumes que é a obra de Jorge Amado: que não tem par no país e de que se compreende bem o sucesso junto a outros povos, aflitos pelas mesmas misérias, mas não gratificados por uma paisagem tão quente e colorida. Com os anos, todavia, a polêmica e o ódio de classe se atenuam. Jorge Amado desenvolve em si aquela tendência ao sincretismo, à tolerância, à pacífica convivência e aceitação dos “outros” que é de sua gente baiana. A primeira guinada acontece em 1942, com *Terras do Sem-Fim* (também o *Cobra Norato* de Raul Bopp se passava no espaço-tempo das Terras do Sem-Fim amazônicas). Com *Seara vermelha* (1946, cujo título vem de um dístico de Castro Alves), o objetivo se translada da Bahia do cacau — da cidade de

Salvador, de Vieira e de Gregório de Matos, de Castro Alves e Rui Barbosa (tradição estilística local altamente retórica) — para o sertão. Mas como José Lins do Rego se perdia no asfalto, Jorge Amado não respira fora da Bahia: aquilo que na Bahia é sensualmente, coloridamente fascinante e persuasivo, no sertão se torna uma farsa truculenta. Fecham a primeira fase do Jorge Amado escritor e político militante os três volumes de *Os subterrâneos da liberdade* (1952). Segue-se uma pausa de reflexão. Mas com a saída, sem palinódia, porém com firme desencanto, da cena política, surge o novo Jorge Amado, sorridente e não engajado de Gabriela, e a reação do público é desconcertada: há quem não reconheça o lutador do ideal. Quem ama o enredo, a fabulação irônica e cotidianamente exótica (como é irônica e agradavelmente exótica a história de amor do comerciante sírio Nacib, que, em uma cidade da costa baiana, Ilhéus, 1925, apaixona-se pela cozinheira mulata Gabriela, que cheira a cravo e canela, faz dela sua amante, depois esposa, e, enfim, traído, a reassume como cozinheira e amante), se diverte; e o livro é o maior sucesso de Jorge Amado. O jogo de exploração psicológica de personagens femininos continua com *Dona Flor e seus dois maridos*, enquanto as sucessivas tentativas, desde *Tenda dos milagres*, fazem parte de outro experimento: a língua, o corte narrativo, a visão de mundo. De modo algum imobilizado por seu próprio mito, Jorge Amado é, como poucos entre os escritores que lhe são contemporâneos, um narrador *in progress*. A sua parábola chega até os nossos anos 90 com romances famosos em todo o mundo, como *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), manifesto de libertação da mulher, inspirado em um divertido feminismo *ante litteram*; *Tieta do Agreste* (1977), libelo erótico-ecológico de um escritor que sempre buscou realizar-se com a descrição de paisagens, humanas e naturais; *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979), divertida incursão nas emaranhadas estradas que conduzem à Academia Brasileira de Letras; *Tocaia grande* (1984), retorno à origem e à infância em Itabuna, com a história da fundação de uma cidade nas míticas terras do cacau no Sul da Bahia; até *O sumiço da santa* (1988), em que retorna ao mundo sincrético dos orixás e de seus homólogos cristãos e católicos. Para concluir, após um autobiográfico e original livro de memórias, *Navegação e cabotagem* (1992), no breve romance *A descoberta da América pelos turcos*,

também de 1992, a capacidade inventiva de Jorge Amado e o elegante enredo de uma historieta de imigração se fundem em uma pequena joia narrativa.

8. A “segunda via” da narrativa modernista: romance psicológico e romance de costumes

A segunda via da narrativa modernista é representada por aqueles escritores e obras que — em vez da representação de um Brasil “diverso”, no plano da denúncia ou simplesmente do folclore e do testemunho regionalista — tendem à inserção da realidade brasileira em uma problemática que, em qualquer latitude, envolva o homem enquanto tal, mas sobretudo como ser pensante, tocado por problemas psicológicos, religiosos e sociais. Entre as duas “linhas” existem pontos de contato também no plano da escrita. Um expediente como aquele da “oralidade” — que pareceria característico do romance regional, folclorístico, em que assume a dupla função de abastecer o nível estilístico com aquele linguístico, e de apresentar os personagens epicamente, sem a mediação do autor — é também assumido pelo romance psicológico urbano como monólogo interior, com todas as elipses, as interferências e as sobreposições sugeridas pela imitação de Joyce.

8.1. érico veríssimo

O contraponto urbano e burguês do romance rural nordestino vem do Rio Grande do Sul, onde um narrador como Érico Veríssimo (1905–75) constrói um grande afresco histórico-poético em módulos tirados da grande narrativa inglesa (Huxley, Maugham) e da Europa continental (Thomas Mann), mas com angulações que lhe foram sugeridas por sua individual experiência de rio-grandense exportado.

Sua estadia dedicada ao ensino nos Estados Unidos, após várias experiências, de jornalista e farmacêutico, marcará profundamente a futura ação do escritor, não somente pelo contato com as literaturas norte-americana e inglesa, assimiladas no exercício da tradução, mas também pela ressonância que, desse modo, a sua obra de narrador de uma civilização marginal viria a adquirir fora dos confins do Brasil.

De fato, Veríssimo é, com Jorge Amado e Graciliano Ramos (e antes da grande explosão do romance experimental que englobaria o nome de Guimarães Rosa à cultura ocidental em sentido lato), um dos mais conhecidos e traduzidos escritores brasileiros. Às vezes, a exportabilidade indica qualidade mediana, facilidade expressiva, ausência de exercício estilístico sobre o magma das palavras. Mas não se explicaria então o sucesso de escritores como Joyce, Faulkner ou Guimarães Rosa. Veríssimo não foi tocado pela investigação expressionista que distinguirá a narrativa dos anos 50 e 60; e também a sua problemática passa ao largo de qualquer invenção que tenha sua origem no triângulo Joyce-Kafka-Proust. A sua prosa límpida, impressionista, construída com períodos breves, nasce sob o signo do tempo, que é o verdadeiro personagem do seu narrar.

A obra global pode ser dividida em dois períodos. O primeiro vai da estreia com *Fantoches* (1932), através do intimismo mansfieldiano de *Clarissa* (1933) e *Música ao longe* (1935), e paralelo à tentativa de crítica social de *Caminhos cruzados* (1935) e *Um lugar ao sol* (1936), até *O resto é silêncio* (1943), o seu texto mais conhecido no exterior. O segundo período é, por sua vez, centrado na trilogia de *O tempo e o vento* (*O continente*, 1949; *O retrato*, 1951; *O arquipélago*, 1961). A propensão à história cíclica, com os personagens que, com sua aparição recorrente, unificam grandes zonas narrativas, começa, todavia, já na primeira fase: em que alguns pares como Vasco-Clarissa e Noel-Fernanda ligam entre si, por exemplo, *Música ao longe* e *Saga*.

Na perspectiva hodierna, a prosa até 1945 aparece somente como um exercício preparatório da grande prova narrativa realizada com *O tempo e o vento*: história do homem e da paisagem em um Rio Grande do Sul bem diverso daquele, saboroso de histórias e de linguagem

gauchesca, que nos apresenta Simões Lopes Neto. Em Veríssimo, o tom narrativo é aquele de “o vento levou”: uma primeira etapa que reconstrói a história do “continente rio-grandense” desde o fim do século XVIII até a revolução de 1893; uma segunda e uma terceira etapas que levam os filhos dos filhos até os nossos dias. A análise é ao mesmo tempo psicológica e social, parte do indivíduo e estuda a coletividade, com aquela simpatia “socialista” que confere um sabor levemente superficial a essa prosa que oscila entre a epopeia e a novela. *O tempo e o vento* se desenrola segundo o metrônomo do tempo, que tolhe com a sua inexorabilidade o sentido da tragédia imediata e imerge cada realidade no fluir nivelador dos acontecimentos:

Muitos anos mais tarde, Ana Terra costumava sentar-se na frente de sua casa para pensar no passado. E no pensamento como que ouvia o vento de outros tempos e sentia o tempo passar, escutava vozes, via caras e lembrava-se de coisas.

O continente, 1956.

Os últimos romances de Veríssimo — escritor cuja obra conta também com livros de viagem, biografias e biografias romanceadas — fizeram pensar em uma nova maneira: um segundo e diferente Veríssimo, revelado por *O senhor embaixador* (1965), uma deliciosa sátira sobre o ambiente das embaixadas, nutrida, aliás, de uma raiva justa, e por *O prisioneiro* (1967), no qual o ambiente é o Vietnã dos americanos. Ali, a busca se move, por um lado, na direção estilística, com uma obra de podadura que elimina metáforas e reduz a história ao seu esqueleto narrativo, e, por outro, na direção temática, com a introdução de elementos sociais e caricaturais estranhos ao primeiro Veríssimo. Ou seja, aconteceu a esse narrador, para quem a parábola expressiva e de fortuna podia parecer praticamente concluída, aquele fenômeno de rejuvenescimento poético que caracteriza o segundo Jorge Amado. A última conquista para Veríssimo foi *Incidente em Antares* (1971), que de romance de costumes se transformava em transladada meditação sobre o tema da morte e da intolerância política. Um “romance mágico, fantástico, ótimo para ler sob uma ditadura”, segundo a fórmula icônica de Darcy Ribeiro: uma fábula atual, de grande beleza e de grande coragem, que o livro de memórias (*Solo de clarineta*, 1973–76) chancela com dignidade humana e estilística.

8.2. o romance intimista, os temas existenciais e o realismo urbano de José Geraldo Vieira a Josué Montello

Com coordenadas críticas que evocam os nomes de Bernanos (o qual, aliás, passou muitos anos no Brasil e teve amigos no círculo católico liderado por Jorge de Lima), de Julien Green, de Mauriac, a ambientação burguesa, a penetração psicológica e sobretudo a problemática cristã e católica do pecado e da graça, podem-se agrupar muitos narradores cultos e civilizados, cuja ação se exercita predominantemente no interior do país, ao invés de centrifugamente, em direção ao exterior, onde aquilo que atrai o não brasileiro é sobretudo o Brasil exótico de sertões e histórias de engenhos.

Exemplarmente burguês, tendo chegado à literatura após uma experiência de médico, José Geraldo Vieira (1897–1977) repropõe ao Brasil dos anos 30 e 40 a mítica visão de uma Paris *belle époque*, em que a ambientação cosmopolita serve a uma ambiciosa problemática de introspecção e de autorreconhecimento (*A mulher que fugiu de Sodoma*, 1931). Aparece ali o conceito-chave de escritor “interessado”, consciência da extrema subjetivação, sofística no limite, de cada ação ou sensação humana. A concepção filosófico-existencial cria o clima tenso, denso, intelectualista dessas sagas de família (*Território humano*, 1936), em que as etapas principais são *A quadragésima porta* (1943: uma agência telegráfica de Paris se torna ponto nodal de destinos humanos individuais e de grupo), *O albatroz* (1952: um inquieto Brasil sobre o qual paira a Revolução de 30) e, enfim, *Terreno baldio* (1961), que encara com tranquilidade mais madura e seletiva o tema de uma educação sentimental em um Rio que se transforma da cidade provincial do início do século xx à metrópole hodierna. A trajetória chega ainda a *Para lelo 16: Brasília* (1966), em que, no clima ainda eufórico que caracterizara a fundação da nova capital, o autor se aventura no terreno de um expressionismo linguístico atento ao “burocratês” das novas classes dominantes do país.

Retorna-se à província com Cornélio Pena (1896–1958), cujos romances, definidos por Mário de Andrade de maneira crua como “romances de um antiquário” pelo estilo e pelas bases tradicionais, movem-se em um clima de mistério parametafísico, em que as verdades são advertidas somente no plano da intuição e nunca racionalmente justificadas (*Fronteira*, 1935; *Dois romances de Nico Horta*, 1939; *Repouso*, 1948). O texto mais característico de seu estilo é *A menina morta* (1954), “neogótico” na atmosfera alucinada que envolve todo um mundo: uma grande fazenda de café no vale do Paraíba, que, com sua imensa casa senhorial e os trezentos escravos, gravita em torno ao símbolo punitivo e unificante da “menina morta”.

Após as primeiras experiências de ensaística e crítica cinematográfica, Octavio de Faria (1908–80) chega à concepção de sua cíclica *Tragédia burguesa*, prevista em quinze volumes e que desde 1937 (*Mundos mortos*) acabou por abarcar doze títulos (*Os caminhos da vida*, 1939; *O lodo das ruas*, 1942; *O anjo de pedra*, 1944; *Os renegados*, 1947; *Os loucos*, 1952; *O senhor do mundo*, 1957; *Ângela ou as areias do mundo*, 1963; *A sombra de Deus*, 1966; *O cavaleiro da Virgem*, 1971; *O indigno*, 1976; *O pássaro oculto*, 1977). Retorna em *Mundos mortos* a ambientação de *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Mas esses jovens trancados no internato católico do Rio de Janeiro, presas de suas tentações carnis e de suas elucubrações mentais, são bem mais mórbidos que os adolescentes de Pompeia, caracterizados e narrativamente marcados pelo monólogo interno, pelo “*stream of consciousness*”, revelador do homem freudiano. Escritor fecundo, Octavio de Faria transporta a mesma problemática maniqueísta aos textos de teatro e à obra ensaística: indicando uma presença católica na psicologia coletiva do país (*A sombra de Deus*, 1966).

Educação católica, introspecção e práxis narrativa como reconstrução de ambientes psicológicos estão também presentes em Lúcio Cardoso (1913–1968), cujo satanismo bebera em Dostoiévski, mas também em uma problemática colhida em Ibsen e em Julien Green. A parábola da narrativa vai de *Maleita* (1933), ambientado no sertão baiano entre personagens sub-humanos, doentes de malária, através de *A luz do subsolo* (1936), onde o sobrenatural se conjuga ao cotidiano na

reconstrução de ambientes de romance expressionista alemão, e chega à *Crônica da casa assassinada* (1959), onde é clara, entre outras coisas, a lição surrealista, exemplificada mais tarde também pelo Lúcio Cardoso pintor, e já tangível em seu predecessor mineiro Artur Lobo (1869–1901: de *Rosais*, 1899, até *O outro*, 1901).

Todos esses elementos, decantados, porém, em um pacato intimismo crepuscular, confluem na experiência de escrita de Ciro dos Anjos (1906–94). Seja quando conta histórias em terceira pessoa (*O amanuense Belmiro*, 1937; *Abdias*, 1945), seja quando se debruça autobiograficamente sobre a própria infância (*Explorações no tempo*, 1952), Ciro é essencialmente um memorialista, analítico com o *humour* melancólico de certos narradores ingleses. Estilisticamente, o seu personagem mais conhecido, o amanuense Belmiro, irmão do Bartleby de Melville, é um personagem machadiano em sua mediocridade existencial de *travet*,⁷⁸ cuja única reação contra o mundo dos poderosos é o diário que mantém, ao qual confia, em primeira pessoa, revoltas e derrotas. Testamento coletivo do pequeno intelectual brasileiro dos anos 30, o *Amanuense* é escrito com o estilo refinado, cuidadosamente trabalhado, de um escritor que cria o próprio idioleto dentro de uma tradição linguística extremamente elaborada. A busca da contemporaneidade politiza o texto, especialmente em *Montanha* (1956), e dá ao leitor, além do gosto totalmente literário da página bem escrita, o sutil prazer do documento e a maliciosa curiosidade de verdadeiro *roman à clef*. Em seus últimos livros, Ciro dos Anjos desenvolve em primeira pessoa a veia memorialista que já nutrira em suas primeiras obras (*A menina do sobrado*, 1979).

O decoro estilístico distingue também a obra narrativa de Marques Rebelo (pseudônimo de Edy Dias da Cruz, 1907–73), na qual personagens (empregados mal pagos, funcionários medianos, malandros de periferia, marginais do submundo), já introduzidos na literatura por Manuel Antônio de Almeida, Manuel de Macedo, Lima Barreto e, naturalmente, Machado de Assis, não são descritos; apresentam-se por si mesmos, dialogando. Também porque o verdadeiro, o único personagem de Marques Rebelo é a cidade: um Rio que vive física e emblematicamente tanto no conto e na novela

(*Oscarina*, 1931; *Três caminhos*, 1933; *Stela me abriu a porta*, 1942), quanto no romance (*Marafa*, 1935). O segundo romance, *A estrela sobe* (1938), de ambientação “radiofônica”, é um caso à parte na literatura brasileira por sua oculta complexidade de aparente *reportage* e de sutil análise psicológica. Após um silêncio de anos, sai, enfim, a obra mais ambiciosa, o políptico cubista (Marques Rebelo foi muito ligado ao mundo da arte) *Espelho partido*, da qual apenas três volumes haviam sido publicados até o momento de sua morte (*O trapicheiro*, 1959; *A mudança*, 1962; e *A guerra está em nós*, 1964). No título, o segredo de uma arte que reconstrói com fragmentos de realidade todo um mundo cultural, literário e político. No *collage* irônico e às vezes feroz do historiador-narrador, essa realidade saberá revelar melhor que um daguerreótipo a sua verdadeira essência.

Ainda uma nítida escrita machadiana — na construção calibradíssima dos romances, contos e novelas de densa impregnação psicológica — distingue a obra de Josué Montello (1917–2006), o último dos realistas, como já se disse, mas que no tecido extremamente literário de seus romances, na finíssima psicologia de seus personagens, revela uma “modernidade” consciente de todos os artifícios da narratologia hodierna. Para Montello, nascido em São Luís do Maranhão, o ambiente não é mais o Rio de Janeiro, onde ele residiu após uma carreira de embaixador e a presidência da Academia Brasileira de Letras. Mas é o Maranhão urbano de Aluísio Azevedo, com a pensão de província e o conflito ideológico-comportamental entre católicos e protestantes. Praticamente, aliás, a estrutura realístico-naturalística existe nessas histórias somente em função de uma exploração psicológica, ou do gosto pelo esboço:⁷⁹ uma precisa escolha estilística, ainda que seja em uma linha “tradicional” (*Janelas fechadas*, 1940; *A luz da estrela morta*, 1948, com uma surpreendente coincidência temática com o *L’Orologio* de Carlo Levi;⁸⁰ *Labirinto dos espelhos*, 1952; *A décima noite*, 1959; *Os degraus do Paraíso*, 1965; *Cais da sagração*, 1971; *Os tambores de São Luís*, 1975, talvez o seu romance mais conhecido), junto de *Noite sobre Alcântara* que sela, em uma estampa de grande sugestão, a decadência da velha capital do algodão nos últimos anos do século passado. Nos anos 90 do século xx, a veia literária de Josué Montello, que, para o divertimento de seus

leitores, deu-nos dezessete romances nos últimos dezoito anos, parece estar bem longe de se exaurir (desde *A coroa de areia*, 1979, até *O baile da despedida*, 1992, *Uma sombra na parede*, 1995 e *A mulher proibida*, 1996).

9. As escolhas da prosa literária brasileira: romance, conto, “novela”, crônica, memórias

Embora a literatura brasileira seja abundante de romances, e também de ciclos romanescos, a verdadeira medida do narrador brasileiro é talvez o conto, que tem uma precisa tradição como gênero literário autônomo na história do país. O conto se alimenta no Brasil, por um lado, de um filão popular que lhe fornece a matriz simbólica, o intento moralista, a malícia do *exemplum*; por outro, de uma imitação europeia, sobretudo francesa, que encontra o seu fôlego no “folhetim” de apêndice, na meia página de jornal a ser preenchida cotidianamente.

Entre os contistas do modernismo, após os narradores que tiveram nestas páginas ampla abordagem monográfica (Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, etc.), devemos recordar o mineiro João Alphonsus (1901–44), filho do grande Alphonsus de Guimaraens, modernista, colaborador da revista *Verde* de Cataguases, poeta, romancista, mas sobretudo especialista em histórias de animais (*Galinha cega*, 1931; *Pesca da baleia*, 1942; *Eis a noite!*, 1943), com um gosto pelo cotidiano e uma simpatia por todos os seres que o aproxima de Mário de Andrade. Ao seu lado está Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898–1969), autor de um só livro (*Velórios*, 1936), em que a morte e a vigília fúnebre são sentidas com a ambiguidade trágica e sorridente que vem de Machado de Assis. Impõe-se também o nome de Aníbal Machado (1894–1964), normalmente classificado entre os autores “intimistas”. Mineiro transferido ao Rio, mas sempre ligado à gente da própria terra,

personagem ele próprio do Rio literário ainda antes de ser autor de livros publicados, estreante tardio, Aníbal desorienta, de fato, os historiadores da literatura que não sabem encontrar para ele uma classificação. Fora personagem do primeiro modernismo e declarara com muito bom senso: “Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos discernir o que não queremos”. Posteriormente, sua veia narrativa urbana e subjetiva (como João Alphonsus, Ribeiro Couto, Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Luís Jardim e Rosário Fusco), revelada por contos antológicos como *A morte da porta-estandarte* (1931), torná-lo-ia conhecido muito antes da publicação das coletâneas *Vila Feliz* (1944) e *Histórias reunidas* (1959). Enfim, contribuíram a tornar inclassificável a sua obra o surrealismo presente nas meditações lírico-filosóficas dos *Cadernos de João* (1957), que recordam tanto Murilo Mendes, e sobretudo a composição fragmentária do *João Ternura* (1965), livro em que trabalhou por anos, acerca do qual todos falavam e que, quando saiu, póstumo, não disse praticamente nada de novo, isto é, nada que não tivesse já sido antecipado pelos primeiros modernistas, mas que serviu para lançar uma última réstia de luz e ternura sobre o homem cândido e cristalino. As suas invenções estilísticas, que cheiram a Oswald de Andrade, são, de todo modo, como diz Otto Maria Carpeaux, o “fruto de uma longa, longa, conversa: com o Brasil de seu tempo e com o Brasil de sempre”:

O milagre de um dia ainda no segredo da manhã. Saiu para rua. Caminhava leve como um aprendiz errante.

João Ternura [1926], 1965.

Imagens de filmes mudos chaplinianos, historinhas exíguas, exíguas em sua limpa sintaxe modernista, tão alheias ao mundo novamente túrgido da prosa brasileira dos anos 60.

Mas há um outro gênero que se tornou, com os anos, a prova de fogo para todo narrador e prosador brasileiro: a “crônica”, destinada ao consumo jornalístico como o *sketch* anglo-saxão e como aquele comentário-meditação-resumo dos fatos contemporâneos, o contraponto em prosa da poesia do cotidiano introduzida pelos crepusculares e reproposta à maneira modernista por poetas-cronistas,

como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Sentimental com notas de humorismo, confidencial na piscadela autor-leitor, a crônica oitocentista de José de Alencar (*Ao correr da pena*), de Joaquim Manuel de Macedo, de França Júnior, de Machado de Assis, de João do Rio e de Humberto Campos, transforma-se nas mãos dos modernistas: de Menotti del Picchia-Hélio (frequentemente os cronistas têm um nome de guerra) como de Álvaro Moreyra, de Antônio de Alcântara Machado, até de escritores regionalistas como Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, e de escritores metropolitanos como Gustavo Corção e Nelson Rodrigues, unidos pela mesma paixão reacionária. E há as crônicas dos mais jovens: Fernando Sabino, mineiro, prosador brilhante e muito amado pelo público (nascido em 1923: *A cidade vazia*, 1950; *A inglesa deslumbrada*, 1967; *Gente*, I, 1975, II, 1976; *O encontro das águas*, 1976; *O menino no espelho*, 1982; *O gato sou eu* 1983); Paulo Mendes Campos (nascido em 1928: *O cego de Ipanema*, 1960; *Supermercado*, 1976; *Transumanas*, 1977; *Crônicas escolhidas*, 1981); Lêdo Ivo (nascido em 1924: *A cidade e os dias*, 1957) e Carlos Heitor Cony (nascido em 1926: *Da arte de falar mal*, 1964; *Pessach: a travessia*, 1967; *Quase memória*, 1996): todos estes nomes que reencontraremos em outros capítulos desta história como aqueles dos novos intelectuais de 1945 e das gerações subsequentes.

Há, todavia, também um prosador que fez da crônica o terreno privilegiado de uma experiência literária que faz parte do jornalismo e chega à literatura em sentido absoluto, à página de antologia digna de uma vida bem mais longa do que aquele “espaço de uma manhã” concedido à coluna de jornal. Repórter e cronista do *Diário da Tarde*, Rubem Braga (1913–90) recolhe em livro as primeiras crônicas com *O conde e o passarinho* (1936), ao qual se seguem *O morro do isolamento* (1944), *Com a FEB na Itália* (1945), que recolhe trechos do repórter de guerra que acompanhou a Força Expedicionária Brasileira na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, até os mais recentes *Borboleta amarela* (1956), *A cidade e a roça* (1957), *Ai de ti, Copacabana* (1960), *A traição das elegantes* (1967), *Crônicas do Espírito Santo* (1984), *Recado de primavera* (1988). A crônica de Rubem Braga nasce em torno de uma ideia, um acontecimento, uma

tristeza ou uma alegria experimentada; e se desenrola lentamente, como o novelo, entremeada de períodos breves, em uma prosa líquida, francesa em sua limpa e paratática sintaxe. Mas se a forma é cristalina, a história é economizada até o fim para que o leitor não perca nem uma gota do conto, nenhuma das ternas, confiden tes revelações-constatações desse cronista com antenas sensibilíssimas, dobrado sobre si mesmo, mas não pessimista, sempre confiante na vida e na solidariedade dos homens. Para quem queira conhecer o Brasil, um certo Brasil cordial e burguês, também a crônica de Rubem Braga pode ser uma forma de iniciação dentre as mais agradáveis e estimulantes.

10. A grande poesia de consolidação

Encerrada a fase polêmica e destrutiva, eliminado o excesso de Brasil da página literária, exauridos os jogos primitivistas e antropofágicos, a poesia brasileira, sólida em suas conquistas técnicas, em sua liberdade construtiva, pôde começar a sua segunda aventura modernista. Nasce aquela que chamaremos de grande poesia de consolidação.

10.1. jorge de lima: regional e universal

Navegador de todas as águas, católico, regionalista, cantor da “negritude”, modernista, poeta e prosador, narrador e crítico, pintor, médico e homem político, Jorge de Lima (1895–1953) permanece para nós essencialmente como poeta espiritualista, dotado de uma enorme carga inventiva e, sobretudo, de uma capacidade de transfigurar com o símbolo a matéria, religiosa ou regional, da qual parte o seu discurso.

Sobre Jorge de Lima não se disse ainda a última palavra: e deverá talvez passar muito tempo para que se possa apreciar sem pré-julgamentos e com lúcida inteligência uma obra que está entre as mais

complexas de toda a poesia moderna (e não só brasileira), na qual o regional e o universal, o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o trivial e o sublime, estão tão intimamente conexos a ponto de tornarem banais quaisquer juízos analíticos baseados no particular, no aspecto, no gênero literário, no nível, no nível estilístico.

Nascido em União, no estado nordestino de Alagoas — não longe daquela Serra da Barriga, que, com os seus mitos de liberdade e revolta (Zumbi dos Palmares), hospedara a utopia da primeira república negra das Américas —, criado, como José Lins do Rego, no clima miscigenado do Nordeste (amas negras, moleques, religiões e magia, histórias de senhores de engenho, cangaceiros, jagunços e sertões); como Lins do Rego, menino asmático no centro de uma natureza violenta, ele teria uma vida intensa e participante, destinada a se refletir profundamente em sua obra literária. Tendo escolhido a medicina como apostolado, após ter hesitado entre o sacerdócio militante e a vida monástica, o “*Studium*” médico da Bahia lhe faz respirar o ar “científico” do darwinismo imperante e do ceticismo literário renaniano (Augusto dos Anjos). Será médico em União e no Rio de Janeiro, aonde se transferirá em 1930 e residirá até a morte. Os anos 30 são também aqueles de sua primeira evasão espiritualista, com o refúgio temporário em práticas espiritistas e mágico-teofísicas. Tratava-se de toda uma corrente da espiritualidade brasileira a ser explorada, à qual, naqueles anos, não só os sociólogos e os historiadores das religiões, mas também os narradores locais, começando pelo Jorge Amado de *Tenda dos milagres*, já começavam a prestar atenção. Posteriormente, para Jorge de Lima, virá a conversão, ou melhor, o retorno consciente ao cristianismo.

A obra poética reflete o itinerário. A estreia é com uma antologia neoparnasiana, xvi *Alexandrinos* (1914) — sob a influência de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira —, dentre os quais o gosto médio escolheria imediatamente um soneto, “O acendedor de lampiões”, pateticamente óbvio com a sua historieta do acendedor de lampiões que acende, rua por rua, todas as luzes da sua cidade e não tem, contudo, luz em seu barraco. A ruptura com o parnasianismo acontece em 1925, após sua adesão ao modernismo: um modernismo *more*

nordestino, nascido do consórcio com José Lins do Rego e, posteriormente, com Rachel de Queiroz, no espírito regionalista de Gilberto Freyre, mas com curiosidades, formalísticas sobretudo *extra moenia*.⁸¹ Nascem as obras do período regionalista: *O mundo do menino impossível* (1925) e, depois, *Poemas* (1927: com prefácio de José Lins do Rego). São recordações da infância, o folclore afronegro, os nomes de santos e dos frutos locais em montagem modernista. Em 1928 explode “Essa negra Fulô”, uma poesia que é uma micro-história da escravidão, ironicamente regionalista e modernisticamente irônica, com aquela sua parábola da “negra bonitinha chamada negra Fulô”, da bela negrinha que, maltratada pela senhora e acusada por esta de furto, acaba por lhe roubar de verdade o Sinhô, o marido senhor do engenho.

O Sinhô foi açoitar
Sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
E tirou o cabeção,
De dentro dele pulou
Nuinha a negra Fulô.
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
— Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô
Que nosso Senhor me mandou?
Ah! foi você que roubou,
Foi você, negra Fulô?
Essa negra Fulô!

O repertório se alarga com os *Novos poemas* (1929) e os *Poemas escolhidos* (1932), em que aparece o tema da civilização, tumba da poesia (“o lirismo perdeu a sua liturgia. As lâmpadas Osram velam funebremente a poesia”), do homem concreto-armado. A salvação está em “restaurar a poesia em Cristo”, lema de *Tempo e eternidade* (1935, em colaboração com Murilo Mendes, 45 poemas de cada um) e, posteriormente, de *A túnica inconsútil* (1938). O cristianismo de Jorge de Lima é caótico e contraditório, visionário e alucinado, surrealista: e funda suas raízes em uma Bíblia repensada e revivida em primeira pessoa, como história exemplar da humanidade, floresta de símbolos, código dos códigos:

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.

Esse pan-misticismo não exclui o panteão negro, no qual Cristo se torna Oxalá, a Virgem se torna Iemanjá (*Poemas negros*, 1947).

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
Em cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
Porque a vós respeito,
e a vós peço vingança
contra os demais aleguás e capiangos brancos, Agô!
que nos escravizam, que nos exploram,
a nós operários africanos,
servos do mundo,
servos dos outros servos.
Oxalá, Iemanjá, Ogum!
Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!

O retorno à tradição, ou melhor, a livre recuperação de todas as formas métricas e de todos os conteúdos poéticos, coincide com as experiências literárias da chamada “geração de 1945”. E produz o *Livro de sonetos* (1949), a *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1951), autorrecuperação, em certo sentido, enquanto levada às extremas consequências a experiência formal-religiosa aberta por *Tempo e eternidade*. Em 1952, enfim, nasce a *Invenção de Orfeu*, precedida pela publicação de trechos de *As ilhas*. A crítica ficou desorientada, vencida, pre ferindo suspender o juízo. A *Invenção de Orfeu* é um poema em dez cantos e milhares de versos, tentativa épica no contratempo e na contracorrente, dentro de uma tradição já em si antiépica (exceto *Caramuru*, Basílio da Gama e a boa vontade de Gonçalves Dias) e em um tempo em que o poema tende sempre mais a se ressequir e se estilizar no verso único, iluminado de imenso⁸² por todos os lados sobre a página branca. O poema de Jorge de Lima, “obscuro e secreto”, obedece a uma rígida estrutura e cria ele mesmo a própria estrutura na liberdade criadora e alucinada do poeta. É uma prova de força artesanal: todos os metros, todas as formas codificadas, do soneto à sextina, do romance ao verso branco e ao verso livre. E é

uma demonstração de inventiva temática: a história do Brasil, a invenção do índio e a invenção da ilha, a apóstrofe a Dante, Camões e Inês de Castro. Mas também um desabafo lírico, épico e dramático. Ruggero Jacobbi o traduziu integral e excelentemente em italiano.

O outro Jorge de Lima, o narrador, o ensaísta e o biógrafo, mas também o poeta e o fotógrafo de incríveis e moderníssimas fotomontagens surrealistas, é amplamente superado pelo Jorge de Lima poeta, embora não se possa omitir o seu romance expressionista *O anjo* (1934), em que, no Rio dos primeiros arranha-céus, o protagonista, o Herói, procura a sua identidade à sombra do velho anjo da guarda; tampouco se pode prescindir da tentativa de romance “social” *Calunga* (1935), no qual é descrito com cromatismo impressionista um “retorno” aos *pauis* da infância.

10.2. por uma reproposição universal do brasileiro murilo mendes

Murilo Mendes (1901–75) foi por anos um nome recorrente nas crônicas literárias italianas e europeias. Desde que, em 1957, o poeta se transferiu para a Itália como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma, recortando, por sua poesia e sua figura, um espaço estético e humano cada vez mais amplo em nossa paisagem cultural. Foi como se entre nós e ele se tivesse instaurado um singular processo osmótico, de interpenetração mais do que de recíproca assimilação. De Murilo Mendes, os italianos admiravam a elegância tímida, a cortesia mansa e humaníssima, a ordem como categoria moral e estética, o convívio com os pintores, Mozart e a arte abstrata; e, imprevistamente, o salto revolucionário e aparentemente alógico, surrealista, da recusa dura, da rebelião contra todo atentado ao homem, corpo e alma, bomba e número. E se para muitos italianos, mas também espanhóis, franceses, belgas e portugueses, a informação acerca do Brasil se deu naqueles anos através de Murilo Mendes, com a implícita rejeição do *cliché* tropicalista imposto ao nível panfolclórico de *mass media*, a operação viagem e mudança pareceram oferecer ao

poeta novos olhos para uma visão lúcida e estranhada, capaz de colher o imutável no transitório, o igual no múltiplo: mas também o diverso no cotidiano, o peculiar de cada normalidade. Resultou para nós (e para ele) em uma visão do Brasil a partir do alto, como se apoiado sobre um ecumenismo a um só tempo tolerante e rigoroso, piedoso e categórico. Não havia mais lugar para a “piada” localista, para a autocomiseração ou o ufanismo provincial. O Brasil se fazia espelho e metáfora do mundo, e cada árvore sua, cada palavra, homem, igreja barroca, canto de passarinho, arranha-céu, canção urbana, tornava-se ao mesmo tempo experiência colorida com ternura na trama de um passado individualíssimo e símbolo-síntese de cada experiência humana: transmissível, comunicável.

O Brasil de Murilo Mendes não era mais a redescoberta saudosista, nostálgica, de palmeiras e de sabiás, dos exilados românticos, ou o folclore carnaval-samba-índio-sertão do cinema ou da canção. Mas era a paisagem e a infância, a história com os seus personagens revisitados por quem teve o privilégio de viver a própria experiência nacional em dupla perspectiva, de saborear e redescobrir cada som, sabor, anedota, com a sensibilidade consciente do bilíngue. Não por acaso os grandes linguistas de nosso tempo, capazes de indagar e descrever um tecido verbal em cada coexistência e inter-relação entre forma e conteúdo, som e sentido; de perceber nesses elementos, como os poetas, cada virtualidade semântica para cada nível de associação, foram quase todos homens que viveram no exterior.

Nesses anos, a crítica brasileira e europeia percorreu mais de uma vez o itinerário existencial de Murilo Mendes. Debulhou com ele e para ele o rosário dos episódios-indícios que constituem a sua biografia poética oficial. Contou-nos sobre a infância em Juiz de Fora, o estalo íntimo, fulguração da poesia, no momento da passagem do cometa Halley pelos céus do Brasil em 1910, e novamente o *clic* estético-existencial ao ver Nijinski dançar, com a sua imaterialidade felina e a sua máscara abstrata de mímico, no Rio de Janeiro em 1917. E depois a escolha francófila — “melhor ser um gari em Paris do que ser prefeito em Berlim” — no Brasil neutro da Primeira Guerra; a Espanha como amor de terra longínqua tomada do *Greco* de Barrès;⁸³ a amizade em 1921

com Ismael Nery, filósofo-pintor-poeta; a objeção de consciência ao serviço militar; o surrealismo e Chagall, amigo-mito de terra distante; a volta ao catolicismo e a colaboração poética, em 1935, com Jorge de Lima; a tuberculose e o sanatório em 1943; o casamento com Maria da Saudade Cortesão, filha do grande historiador Jaime Cortesão, opositor de Salazar, exilado no Brasil; a Europa, a França, a Bélgica, a Espanha, a Itália; Portugal recuperado como “retorno das caravelas”; a polêmica estético-existencial Espanha magra-românica, Itália-Roma gorda-barroca; a prosa de arte, a nova poesia brasileira, mas também italiana e francesa.

A crítica seguiu a formação — por círculos concêntricos, em torno do núcleo primitivo (*Poemas*, 1930; *Bumba-meu-poeta*, também 1930, mas publicado somente em revista) — e a constituição em bloco monolítico dessa obra coerente como poucas porque nunca instrumentalizada, nunca provocada por outro estímulo externo a si mesma, autossuficiente e autocondicionante, laica, posto que nunca portadora de outras mensagens senão aquelas, individuais e universais, sugeridas por um cruzamento conturbado entre a ideia da morte e a urgente, exaltante, desesperada busca pelo significado da vida: singular e coletiva. Somente neste sentido, rigorosamente epistemológico, a poesia de Murilo Mendes se faz às vezes metapoesia; mas não há nunca a torre de marfim, o poeta que esculpe com cinzel, hedonisticamente pago por seu excelso artesanato. Se o texto a interpretar é o mundo, e o meio cognoscitivo é a linguagem, o dever do poeta é se fazer contemporâneo de cada acontecimento, sofrer e gozar em primeira pessoa as dores e as alegrias da humanidade, permanecer sempre vigilante em meio às intempéries. Eis o significado das imagens visionárias recorrentes em cada livro de Murilo Mendes, e ao mesmo tempo o seu senso de “participação”, a solidariedade com os loucos enquanto videntes, com os santos ou os anarquistas enquanto testemunhas:

depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.

Poemas, 1930.

Ou então:

Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
Ao mártir, ao assassino, ao anarquista.
[...]
Ao santo e ao demônio,
Construídos à minha imagem e semelhança.

O Visionário, 1941.

Ou ainda:

Em pé no monumento das nuvens
Registro os crimes do horizonte
A submersão dos navios
O mau tratamento aos clandestinos
A angústia das gaivotas e dos afogados
O suicídio da filha do faroleiro
O transporte das escravas brancas
O transporte de armas para o massacre dos coloniais
A fragmentação do Leviatã em mil pedaços
O frio e a fome dos passageiros de terceira
O assassinio dos peixes indefesos
A confusão do alfabeto das conchas
E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.

Os quatro elementos, 1935.

Surrealismo. É um surrealismo de inequívoca matriz literária: o Apocalipse com os grandes anjos barrocos que anunciam o Juízo universal e a Vitória de Samotrácia,⁸⁴ imóvel em seu voo de mármore. Mas o inventário dos objetos contribui para criar a paisagem intensa de alusões sociais, morais, políticas. As coexistências se articulam em pinturas metafísicas: Magritte e o primeiro De Chirico, as estátuas, o cavalo mecânico, o eu grudado ao tempo como um fantoche desarticulado, as formas elásticas, as máquinas que mudam o aspecto do mundo. Os símbolos são a janela, o peixe e a magnólia, árvore-flor indício, tão pura em sua brancura, tão inebriante em seu perfume lascivo e em sua carnalidade. A água convive barrocamemente, ibericamente, com a pedra: e águas e pedra são símbolos recorrentes na moderna poesia portuguesa e espanhola. E também mulheres que são sereias ou cometas; e Erínias freadas pela Virgem Maria, tão amiga e familiar, também em seu travestimento sincrético de Iemanjá, “mãe-d’água” da macumba negra:

Quero conhecer a mãe-d'água
Que no claro do rio penteia os cabelos
Com um pente de sete cores.
Salve salve minha rainha,
Ô clemente ó piedosa ó doce Virgem Maria.

Poesia liberdade, 1945.

Conhecer. Conhecer o estranho que somos nós mesmos:

Minha alma é um globo de fogo
Que se consome sem acabar.
Meu corpo é um estrangeiro
a quem levo pão e água diariamente.

Conhecer para sair do transitório, do incerto, e conquistar o “definitivo” (outra palavra-chave): a namorada definitiva, o som definitivo. Até mesmo o inferno (mas porque o inferno está só aqui, neste mundo, nesta angústia e nesta dúvida):

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.

É essa a profissão de fé de Murilo Mendes. As etapas, os círculos concêntricos de que se falava no início, poderiam partir de uma deliciosa *História do Brasil* (1932), que o poeta quisera excluir de sua obra definitiva nos anos 60, julgando-a demasiado localista, demasiado ligada ao átimo fugidio para quem olhava para a universalidade e para o eterno, mas que hoje foi redescoberta por novos leitores por seus lampejos de humorismo surrealista. O itinerário oficial se abre, de todo modo, com os *Poemas* (1930), que, à exploração irônico-sentimental do Brasil auroreal dos modernistas, unem a tomada de consciência da bipolaridade humana, das colunas da ordem e da desordem, da presença do demônio entre nós: um demônio que no tempo se travestirá de tentador do efêmero, de máquina-violência. Do eu individual e do seu espaço, a exploração passa ao eu coletivo. E surgem as coletâneas de *Tempo e eternidade* (1935) — que, em colaboração com Jorge de Lima, assinala o retorno às primeiras paragens de um católico messiânico e cristológico —; *A poesia em pânico* (1938); *O visionário* (1941), também este perpassado por uma pânica sensualidade (“O mundo começava nos seios de Jandira...”); *As metamorfoses* (1944), em que ao repensar das

raízes europeias em tempos de nazismo se aliam ainda as fantasias preciosas como *Os amantes submarinos*; *Mundo enigma* (1945), delicado *intermezzo* de autobiografia em que, todavia, a tragédia coletiva se une ao *impasse* pessoal no separar de quem se ama; os aforismos em prosa de *O discípulo de Emaús* (1944), profissão de fé simultaneamente católica e estética. E, enfim, *Poesia liberdade* (1947), livro-título símbolo de toda a poesia de Murilo Mendes, no qual o terror e o horror da morte individual e coletiva no tempo da guerra entre os homens são aliviados e purificados pelo cristalino canto do amor sublimado:

O que raras vezes a forma
Revela.
O que, sem evidência, vive.
O que a violeta sonha.
O que o cristal contém
Na sua primeira infância.

A nova fórmula, se é que se pode chamar nova uma busca tão coerente a si mesma, vai na direção formalista. Abrem a série dois exercícios (*Sonetos brancos*, 1946–48; *Contemplação de Ouro Preto*, 1954) que se harmonizam em sintonia estética às pesquisas da geração de 45, as acompanham e inspiram, mas com inigualada fantasia criativa: na invenção verbal, na extraordinária ductilidade da métrica recuperada: hendecassílabos, octossílabos, métricas de *fröttola*,⁸⁵ rimas, litanias à lua de Ouro Preto:

Lua humanada,
Violantelua,
Luamafalda
Luadelaide,
Lua exilanda
Suave ao tato,
Pelo de lã
E de hortelã,
Lua de holanda,
Lua da antiga
Mulher nublada
Entressonhada
Na dura infância
[...]

Toda a nova pesquisa de Murilo Mendes vai nessa direção. Visita lugares marcados pela história (*Siciliana*, 1959; *Tempo espanhol*, 1959); revisita a própria infância individual nas deliciosas prosas de *A idade do serrote* (1968) e a infância ancestral de seu ser brasileiro em um Portugal nunca rejeitado e, então, mais que nunca afetivamente recuperado (*Janelas verdes*, 1972). Pratica, ao seu modo, a interdisciplinaridade, escrevendo (em densa e mui atenta prosa) sobre pintores e artistas plásticos. Mas sobretudo visita, provoca, escarafuncha, explora as palavras: para liberar centelhas de significados novos, para exorcizá-las e conhecê-las. São elas o nosso modo de conhecer, para ter como sempre uma resposta existencial. Os últimos dois volumes, *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972), que tentam os experimentos gráfico-fônicos colocados em prática paralelamente pela poesia concreta, embora coadunando-os dentro da própria e individualíssima pesquisa, são todo um jogo, uma furiosa investigação sobre o porquê e o como do poeta-orfeu no mundo de hoje:

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo e a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles.

em que o jogo verbal subentende como sempre o caráter coral do agir humano. Todavia, malgrado tudo, tendo permanecido por longos anos fora do país, Murilo Mendes é para o Brasil uma conquista póstuma. A morte, inesperada, em Lisboa, em 1975, deixara inéditas nas gavetas do poeta muitas páginas que só veriam a luz em 1994, com a edição da *Poesia completa e prosa* na prestigiosa coleção da Nova Aguilar do Rio de Janeiro. Desde esse momento iniciou-se a reapropriação do poeta por parte de seus conterrâneos. Entre nós italianos, o processo de revisão e recuperação já começara em 1977, com a publicação póstuma, na Itália, do volume de versos *Ipotesi*, escrito originalmente em italiano e já quase concluído em 1968. O volume brasileiro de 1994, se republica em edição crítica toda a poesia, revela, porém,

essencialmente o prosador, até aquele momento conhecido apenas antologicamente (*Transístor*, 1980). E os volumes inéditos publicados vão desde a *Carta geográfica* (1965–67: itinerários através de lugares diversos, desde a Grécia até a Inglaterra, vistos pelos olhos do poeta); *Espaço espanhol* (1966–69: *pendant* em prosa do volume de poesia *Tempo espanhol*); *Retratos relâmpagos*, séries I e II (1965–66: galeria de retratos de personagens congeniais de cada época); *A invenção do finito* (1960–70: escritos sobre pintores e artistas plásticos, muitos dos quais já publicados como apresentação de catálogos); *Janelas verdes* (1972: paisagens e personagens de um Portugal de janelas verdes revisitado); *Conversa portátil* (1931–74: mixórdia de prosa e verso), até o volume de versos e prosas franceses *Papiers* (1931–74), que, junto ao italiano *Ipotesi*, documentam também o caráter plurilíngue desse singular poeta internacional.

10.3. drummond: o sentimento do mundo

Falando de Blok,⁸⁶ Shklovsky⁸⁷ disse que o vento revolucionário, irrompendo através de um poeta, faz com que ele assobie como uma ponte: passa através dele como a respiração passa por entre os lábios. O mesmo vale justamente para Carlos Drummond de Andrade (nascido em Itabira, Minas Gerais, em 1902, e morto em 1987, no Rio de Janeiro), “poeta público” e poeta social, se é que há outros, e, em absoluto, um dos maiores poetas que o Brasil já teve: sem o turgor de Castro Alves, cotidiano como Bandeira mas sem o alheamento sorridente deste, pessimista mas participante, refratário mas humaníssimo, e com uma habilidade verbal, com uma sabedoria e criatividade poética que só encontra pares em poetas como João Cabral e Murilo Mendes.

Mineiro, como Murilo (a gente de Minas, afirma Tristão de Ataíde, é naturalmente inclinada ao universal), possui como ele, embora em outro plano, a própria mitologia individual. A biografia é voluntariamente cinzenta, reprimida, na sombra (a infância “fazendeira” sem vocações rurais, a expulsão do colégio por

insubordinação mental, os estudos de farmácia, o jornalismo, o Rio e o cargo no ministério até a aposentadoria): como de um Fernando Pessoa transoceânico, com a mesma lúcida, pudica e implacável doçura, com a mesma tétrica ironia, mas com uma capacidade afetiva e uma carga humanitária que o separam do narcisismo, salvam-no da excepcionalidade e o imergem, anônimo “José”, na multidão desatenta.

Em 1925, funda em Belo Horizonte, no espírito do modernismo paulista de 1922, *A Revista* e assume a sua direção. O programa é mais criativo do que crítico (“o paroxismo das doutrinas estéticas levou a Dadá e à torre de Babel”). E o convite é para preservar-se da abstração e trabalhar a realidade com mãos puras. A inclinação pessoal tira aqui alimento do primitivismo pseudoingênuo dos modernistas. Drummond está entre os colaboradores da *Revista de Antropofagia*, na qual publica as primeiras prosas exemplares (*Porque amamos os nossos filhos*, n. 2, junho de 1928), mas sobretudo alguns dos poemas destinados à futura celebridade. Entre estes está o conhecidíssimo “No meio do caminho”, publicado no n. 3 da revista, em julho de 1928.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

No texto, se se sabe ler, está já tudo: no nível do conteúdo, o desafio do *nonsense* modernista ao bom senso burguês, a alusão culta arrastada na poeira indiferente de uma vida estupidamente cotidiana, sem glória e sem alegoria, a obsessão existencial de tal pedra, obstáculo intransponível, ridículo, no meio do caminho do homem qualquer, o homem cansado, do *spleen* e dos olhos fatigados; no nível formal, a obsessão repetitiva que será própria, também com intenção irônica e desmistificadora, de tanta poesia moderna e pós-moderna. “Das palmeiras à pedra”, escreveu Alceu Amoroso Lima, a propósito

desse poema irritante e irritado (adjetivos muito drummondianos), que tem já uma sua história, recolhida pelo próprio autor em uma antologia de 286 páginas (*Uma pedra no meio do caminho*, Rio de Janeiro, 1967), na qual ele vê o contraponto modernista da romântica “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Pessimismo e humorismo, individuados pela crítica como constantes da poesia de Drummond, entrecruzam-se e condicionam-se mutuamente, pois o *humour*, em vez de fazer mais leve, torna antes mais inexorável o pessimismo, tolhendo-lhe todo álibi-Pasárgada (nos últimos anos haverá o álibi-irônico Brasília), até mesmo o álibi da morte, sentido como indecente teatralidade:

Silencioso cubo de treva:
um salto, e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.
Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.
[...]

Os temas, a matéria, são sempre cotidianos: não é preciso subir ao Parnaso para olhar os homens; sente-se-lhes mais próximos, iguais, terrivelmente outros, irmãos aos quais segurar pela mão, desconhecidos em uma grande cidade de dois milhões de habitantes:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

As soluções podem ser diversas: a imersão na cotidianidade, justamente, a colunazinha impressionista no jornal, crônica, historieta, história exemplar. Por isso Drummond é também extraordinário prosador: da cepa de um Machado de Assis, mas sem o dissecante ressentimento social daquele. A alegria-desespero de Drummond é toda voltada para dentro ou contra algo que, se se acreditasse, poder-se-ia chamar Destino: nunca contra os homens, envolvidos no mesmo jogo, engrenagens involuntárias da mesma absurda, incompreensível

máquina do mundo. Os volumes em prosa de Drummond (*Confissões de Minas*, 1944; *O gerente*, 1945; *Contos de aprendiz*, 1951; *Passeios na ilha*, 1952; *Fala, amendoeira*, 1957; *A bolsa e a vida*, 1962; *Caminhos de João Brandão*, 1970; *O poder ultrajovem...*, 1978; *Os dois lados*, 1978; *Contos plausíveis*, 1981; *Boca de luar*, 1984) nascem quase todos a partir da justaposição de trechos extemporâneos. Mas a coerência surge do próprio discurso, sempre igual e sempre renascente em novas encarnações. Drummond poeta ou prosador não se cansa nunca: tem-se sempre a impressão de que não é justo antologizá-lo, que nenhum texto o representa totalmente, deseja-se sempre ler mais. E nenhuma lição de vida é mais estimulante, mais civilmente, didaticamente produtiva, do que esta que nasce do pessimismo absoluto: como se ao pássaro que bate inutilmente as asas na gaiola fosse oferecida a única solução-paliativo, a vasilha d'água para beber:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.
Ouço dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.
Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.
Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

A poesia é a expressão mais específica do homem. É incomunicável e, por isto mesmo, objeto de constante teorização, de metapoesia:

Não faça versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faça poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é a música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
Ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Poderia ser o manifesto de toda a moderna poesia brasileira, de toda poesia moderna: poder-se-iam reconhecer nele poetas concretos e poetas da geração de 45, neoparnasianos e experimentalistas. E é a abertura do mais engajado livro de Drummond, o livro dos anos de ativa militância de esquerda, daquela *Rosa do povo* (1945) em que encontramos os versos transparentes de *A flor e a náusea*:

Posso, sem armas, revoltar-me?

Em que os versos começam duros, diretos:

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em que há poesias-parábolas como a “Morte do leiteiro”, na alvorada, em uma cidade habituada a matar:

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.

É perigoso instituir compartimentos estanques no eterno fazer poesia de Drummond. Mas há um *iter* coerente, em ascensão, do particular ao universal, do individual ao social, desde o livro de estreia (*Alguma poesia*, 1930), através de *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942: para muitos, Drummond é o poeta de José,

homem comum que não sabe aonde ir e se pergunta “e agora, José?”), em clímax existencial até *A rosa do povo*. Depois há o retorno ao álveo, o retorno à oficina poética, a tentação do mundo através da palavra: os temas se intelectualizam, aparece a pedregosa estrada de Minas, substituindo a pedra obstáculo, a utopia humanista, a “Máquina do mundo” de Camões: mas o poeta a rejeita. A sua visão é deste mundo, deste tempo: também se em seu discurso aparentemente resignado e direto entra todo o jogo retórico do mais alto artesanato, a onomatopeia, o arcaísmo, o neologismo, a montagem verbal, a alusão, a douda citação, a autocitação. Também nessa seara Drummond caminha “de mãos dadas” com os mais jovens poetas do Brasil: e os volumes que se sucedem com etapas em *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *Lição de coisas* (1962), *Reunião* (1969), *Boitempo* (1970), *Menino antigo* (1973), *O marginal Clorindo Gato* (1978), *Esquecer para lembrar* (1979) etc. Os últimos anos são os do retorno a um erotismo malicioso e sereno, a uma festiva ironia, a um autobiografismo lírico e a uma sapiência verbal consciente de todos os recursos poéticos da atualidade (*A paixão medida*, 1980; *Nova reunião*, 1982; *Corpo*, 1984; *Poesia errante*, 1988; *O amor natural*, 1992; *Farewell*, 1996, os três últimos póstumos). Uma voz-símbolo na vida literária brasileira do século passado.

10.4. a poesia atemporal de cecília meireles, “pastora de nuvens”

O último grande nome da poesia do segundo modernismo é aquele de Cecília Meireles (1901–64). Junto de Bandeira e Drummond e, mais recentemente, de Murilo Mendes, Cecília é talvez um dos poetas modernistas atualmente mais lidos e amados em todos os níveis em sua própria pátria, onde, aliás, é tida, junto às portuguesas Florbela Espanca e Sophia de Melo Breyner Andresen, e à galega Rosalía de Castro, como uma das mais puras vozes femininas da língua portuguesa em todos os tempos. Nascida no Rio de Janeiro em 1901 e morta na mesma cidade em 1964, órfã de pai e de mãe em tenra idade, Cecília teve uma vida precocemente marcada pela solidão e pelo

silêncio, futuro contorno existencial de sua refinada poesia de ascendência simbolista.

A sua carreira poética se inaugurou com os sonetos juvenis de *Espectros* (Rio de Janeiro, 1919), ainda de formas parnasianas e já notados por um crítico de olhar aguçado como João Ribeiro. A esse volume se seguiram, na esteira de um simbolismo de escola, consciente de Maeterlinck e de Verlaine, mas também de seu compatriota Cruz e Souza, as coletâneas *Nunca mais...*, *Poema dos poemas* (Rio de Janeiro, 1923) e *Baladas para El-Rei* (Rio de Janeiro, 1924). Após ter passado, sem se deixar absorver, pela experiência católica e militante do movimento que se organizava em torno à revista *Festa* (1928), Cecília será finalmente consagrada como poeta da língua portuguesa, em sentido absoluto, com *Viagem* (Lisboa, 1939), por longo tempo o seu livro mais conhecido e no qual a força lírica está, por um lado, na simplicidade das trovas de gosto medievalesco e, por outro, em uma preciosa condensação hermética e um desencantado ascetismo:

Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina desamparada
que não principia e também não termina,
onde nunca é noite e nunca madrugada.

De súbito, o discurso se eleva e se liberta: e a poetisa nasce com uma fisionomia própria, na qual o purismo é decantação da experiência de séculos. Por isso talvez Cecília, de ascendência açoriana, será, como poucos outros poetas do Brasil moderno, poeta portuguesa no sentido mais amplo do termo, aceita e amada de ambos os lados do oceano, tanto no Brasil quanto em Portugal. E nesse sentido, a “pastora de nuvens” é uma ilha na história da poesia modernista do Brasil. Sua vida seria, aliás, e ainda a seu modo, participante: a docência na escola elementar, o jornalismo, os interesses didáticos e de divulgação, as lições de literatura brasileira no Brasil e no exterior, o gosto, como aquele dos mestres de sua geração, a começar por Mário de Andrade, pelo folclore. Poetisa, todavia, desdenhosa e voltada para si mesma: uma predileção quase decadente pelo verso harmonioso, pela rima rara e sempre por um hermetismo intelectualista. E também na aparente condescendência em relação à vida, mas ao mesmo tempo na

postura estoica, de rejeição do prazer e da dor, na interiorização e redução ao eu de todos os fatos cósmicos, havia em Cecília Meireles uma espécie de moderna desconfiança no finalismo: ainda que este fosse aquele da poesia. É talvez por isso que em seus versos musicais, bem construídos, nos quais permanece ao longo dos anos a lição simbolista, retorna tantas vezes a imagem do mar. É o mesmo mar da grande tradição poética portuguesa, mas também um símbolo moderno de autossuficiência da expressão. Nesse sentido, o mar se identifica com o poeta que

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Nos livros sucessivos, a partir de *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto* (1945), parece já advertir a experiência dos muitos países visitados: Cecília viajou longamente pelo mundo, nos Estados Unidos das universidades eficientes ao México do folclore participante, ao Oriente da Goa dourada dos portugueses e da Índia mística do Mahatma, mas também na Europa da ancestralidade familiar e da identificação cultural. A “Elegia” (1933–37) que conclui esse último livro, e que é subordinada a uma epígrafe de Rainer Maria Rilke, é um pranto pela morte da avó Jacinta Garcia Benevides, que tem justamente uma rarefação e uma essencialidade quase rilkianas em sua captação do inefável, mas também ao mesmo tempo uma sabedoria toda ibérica ao dobrar aos movimentos do verso livre e da palavra exata, e também à revelação da dor privada, o antigo tempo das danças macabras medievais

Não te importes que escutes cair,
no zinco desta humilde caixa,
teu crânio, tuas vértebras,
teus ossos todos, um por um...

Pés que caminhavam comigo,
mãos que me iam levando,
peito do antigo sono,
cabeça do olhar e do sorriso...

Não te importes. Não te importes...
Na verdade, tu vens como eu te queria inventar:

e de braço dado desceremos por entre pedras e flores.
Posso levar-te ao colo, também,
pois na verdade estás mais leve que uma criança.

— Tanta terra deixaste porém sobre o meu peito!
irás dizendo, sem queixa,
apenas como recordação.
E eu, como recordação, te direi:
— Pesaria tanto quanto o coração que tiveste,
o coração que herdei?

Ah, mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?

É a mesma grande poesia que alimenta o *Retrato natural* (1949); e depois os *Doze noturnos da Holanda* (1952), em que

Tudo jaz diluído e cintilante, numa profunda névoa.

A Cecília Meireles mais interessante é, todavia, para a nossa sensibilidade, sensibilidade de estrangeiros, aquela dos romances dos últimos anos, em que a perfeição formal se põe a serviço de temas mais universais, em que ressurge o gosto culto do “popular”, que é simultaneamente gosto de herança portuguesa medieval e das cantigas que já havia seduzido Alphonsus de Guimaraens, ascendente simbolista de Cecília. Texto-chave desse período é o *Romanceiro da inconfidência* (1953), que, com a técnica do romance popular ibérico, repropõe o tema da civilização do ouro e dos diamantes, da vontade de independência e da conjuração, nas Minas Gerais da *Inconfidência* setecentista. E eis que, em identificação poética com o rapsodo popular, Cecília se coloca também ideologicamente do lado do oprimido contra o opressor, do povo escravo contra os governantes que o espionam na sombra:

Através de grossas portas,
sentem-se luzes acesas,
— e há indagações minuciosas
dentro das casas fronteiras:
olhos colados aos vidros,
mulheres e homens à espreita,
caras disformes de insônia,
vigiando as ações alheias.

“Romance xxiv ou da bandeira da Inconfidência”.

Em 1948, Cecília Meireles, fulminada pela notícia do assassinato de Mahatma Gandhi, compôs uma comovida *Elegia sobre a morte de Gandhi*. O poema, divulgado em várias traduções na Índia, será o viático para a sua viagem àquele país em 1961, de onde trará, além de um título *ad honorem* na Universidade de Deli, os *Poemas escritos na Índia*, em março e abril de 1963, com a produção de ulteriores 40 poesias recolhidas em volume somente após sua morte, e todas publicadas em tradução italiana por Edoardo Bizzarri (São Paulo, 1968). Pelo mesmo clima em que nasceram tais poemas, ainda que alguns deles (como “Voto”) tenham sido escritos após a volta ao Rio de Janeiro, estão ainda inspiradas as obras que se seguem, desde *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955) e *Pistoia-cemitério militar brasileiro*, já publicadas em 1955 com a primeira edição Aguilar da *Obra completa*. Aparecem também aqui e ali, diante da eterna juventude das estátuas romanas, as melancólicas antinomias da poesia de Cecília:

No degrau do inverno turno,
sentaram-se os namorados.
Vai crescendo entre os seus ombros
denso bosque de impossíveis,
com muitos ramos escuros.
[...]
Diante deles, as estátuas,
eternamente enlaçadas,
gloriosamente desnudas,
profundamente amorosas,
com brilhos de primavera
no etéreo gesto de mármore...

“Namorados”, in *Poemas italianos*, 1968.

Em uma de suas últimas coletâneas, *Solombra* (1963), retorna à introspecção e ao canto individual, selando, com os volumes póstumos *Ou isto ou aquilo* (1965) e *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam* (1965), uma experiência poética original.

11. À margem do modernismo

Junto de Jorge de Lima, Drummond, Murilo Mendes, Cecília Meireles, outros poetas demandam um tratamento privilegiado nessa abordagem da segunda geração modernista. Os nomes são muitos, e não raramente o assim chamado “menor” intervém no discurso coletivo com sua submissa civilidade, com uma participação atenta, ao mesmo tempo de ator e de espectador. São os poetas críticos, os literatos no sentido mais autêntico da palavra. E há aqueles que parecem não participar do coro, mas tampouco parecem se inserir no discurso comum: aqueles que atravessam a experiência modernista com um discurso pessoal, atemporal, ligado frequentemente às velhas experiências parnasianas e simbolistas, ainda que de alta qualidade poética. Uma escolha existencial, quase sempre, antes que estética, uma recusa do modernismo enquanto revolução.

11.1. O canto brasileiro de Augusto Frederico Schmidt

Se para Cecília Meireles o diafragma em relação ao modernismo destrutivo e irreverente de 22 era representado por uma certa postura aristocrática, para Augusto Frederico Schmidt (1906–1965) esse diafragma era a absoluta ausência de ironia. Poeta de estrutura romântica, de veia fluvial e retórica, espiritualista na linha de Péguy e, às vezes, mas com menor sutileza, de Claudel, Schmidt assume certo vulto na história do modernismo pelos seus “nãos”.

O primeiro “não” (“Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt”, 1928) é contra o Brasil pitoresco e anedótico, recuperado pelos neoindianistas:

Não quero mais o Brasil
Não quero mais a geografia
Nem o pitoresco.

O segundo “não” (“Cantos do liberto Augusto Frederico Schmidt”, 1929) é contra a crueldade antropofágica e anticristã de seus contemporâneos. O poeta tem posturas samaritanas:

Eu amo aos homens todos
Amo aos que são bons porque são bons
Amo aos que são maus porque são infelizes
Eu quero errar no amor universal

No entanto, com todas as suas anáforas, as suas iterações, as declamações e as profecias, Schmidt é um dos mais populares, e também dos mais conhecidos no exterior, entre os poetas da época modernista. Talvez por cantar as grandes antinomias (a vida, a morte) ou a transitoriedade das coisas:

Contemplai bem, pois, Luciana, que não se repete.

Ou talvez porque, em tempos de incomunicabilidade e de literatura concebida como provocação e escarnecimento do leitor por parte de autores *blasé*, essa voz instaura ainda um diálogo honesto (talvez filisteu), no qual as coisas, ao invés de se apresentarem como objetos lucidamente inimigos, readquirem a cumplicidade do objeto familiar. Poeta copioso, Schmidt escreveu vinte volumes, todos de poesia, exceto *O galo branco, páginas de memórias* (1948). E houve também em seus últimos anos uma tentativa de diálogo com os jovens (*Mensagem aos poetas novos*, 1950), mas a partir de suas posições precedentes. E permanecendo nelas:

Precisa-se no espírito, como um fruto
Maduro enfim, perfeito e saboroso,
O conceito, a figura da poesia.
Sobre a pele esverdeada manchas negras.
Que perfume de seios e de alfombra!

11.2. Cassiano Ricardo: uma presença

O nome de Cassiano Ricardo (1895–1974) apareceu mais de uma vez nestas páginas, na história do primeiro modernismo. Encontramo-lo, após o exórdio parnasiano (*Dentro da noite*, 1915; *Evangelho de Pã*, 1917; *Jardim das Hespérides*, 1920; *A mentirosa dos olhos verdes*, 1923) entre os membros fundadores dos grupos “Verde-Amarelo” e “Anta”. É a fase nacionalista de sua obra literária, a mais famosa, mas

também a mais ideológica e poeticamente vulnerável. *Borrões de verde e de amarelo* (1925), *Vamos caçar papagaios* (1926), *Martim Cererê* (1928), *Deixa estar, jacaré* (1931), são outras tantas etapas de um itinerário em direção ao coração do Brasil que muitos intelectuais buscavam cumprir naqueles mesmos anos, embora divididos em facções diversas. São momentos, fulgurações de poesia indígena (a onça que salta sobre a árvore e o lampejo da flecha que a abate, amarelo, como um fruto maduro; a litania dos nomes do Brasil, Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil; o café expresso de São Paulo evocador, como uma *Madeleine* proustiana, de fazendas do interior). *Martim Cererê* é publicado no mesmo ano que *Macunaíma* de Mário de Andrade, e é o canto do nacionalismo literário brasileiro, uma cosmogonia de Gigantes (Wilson Martins), mas os “Gigantes de Botas”, os bandeirantes construtores da epopeia local.

Passam anos de decantação, de estudo, e Cassiano Ricardo reaparece diferente, no mesmo compasso da geração de 45 e, depois, com os mais jovens, dos concretistas até os poetas de “práxis”. Não é oportunismo de adequação geracional. O poeta, o escritor (também jornalista, historiador, homem político e acadêmico) fora sempre inquieto. No início, remodelava constantemente os textos publicados (nove profundas mudanças para as nove edições de *Martim Cererê*, de 1928 a 1947); em seguida, começava a se propor modelos estéticos sempre novos. Os temas passarão das paisagens externas àquelas internas, à meditação acerca da natureza dicotômica do homem (“Meio anjo, meio bicho”) e sobre todas as grandes antinomias do Universo (vida–morte, “eu” diacrônico e “eu” sincrônico, noite–sol). Um laboratório poético que é estudado atenta mente pela crítica contemporânea (Oswaldino Marques), que examinou o jogo linguístico, tão ao gosto das modernas vanguardas.

Não irás ver Júpiter
mudado em cisne, em touro.

o que equivale talvez a tomar duas metamorfoses com uma palavra;
ou:

E estendo sobre a mesa
O atlasmundipluricolor

ou ainda com a inserção de um italianismo cru:

Quero andar pelas ilhas
[...]
Andarei de ísola em ísola
a procura do meu isolamento
feito de ísola e lamento.

Há, então, o virtuosismo métrico, com as rimas quebradas, as rimas internas, as rimas para o olho;⁸⁸ mas sobretudo a estilização dos motivos poéticos, tirados tanto da Bíblia como dos Gregos ou do folclore indígena, da vida hodierna (o tema da bomba atômica e a constante antropofágica) ou de uma metafísica individual, com a sua doutrina abundantemente herética do pecado original, a hostilidade de fundo à corte celeste, e os símbolos reveladores (a flauta de Pã, o espelho):

Dia virá em que a ciência cristalizará certo pranto para a fabricação de um espelho.
Então o parentesco lágrima com espelho
terá sua explicação.

Ou, novamente:

Tudo o que agora faço é dentro de um vidro de aumento
Se choro, a minha lágrima tem o tamanho de uma ilha.

Os livros poéticos do novo Cassiano Ricardo são *Um dia depois do outro* (1947), *A face perdida* e os *Poemas murais* (1950), *Meu caminho até ontem* (1955), *João Torto e a fábula* (1956), até *Arranha-céu de vidro* (1956), as *Poesias completas* de 1957, *Jeremias-sem-chorar* (1964) e *Os sobreviventes* (1971). Mas há também o Cassiano Ricardo prosador: também deste, e do primeiro livro *Curupira e o Carão* (1928), já se falou na história do modernismo paulista; há o ensaísta, o historiador da literatura (*22 e a poesia de hoje*, 1964; *Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda*, 1964; *Poesia práxis e 22*, Rio de Janeiro, 1966); mas sobretudo aquele que descreveu de modo otimista um Brasil de maneiras (*O homem cordial*, 1959). E há, por fim, o memorialista autobiográfico das *Memórias...* (1971). Um autor vivo na cena literária brasileira: interessante também por sua capacidade de autorrecuperação e renovação.

12. Ainda poetas

A bipartição que se operou entre poetas da primeira e da segunda fase modernista, embora seja frequentemente motivada por real adesão estética a um credo poético mais universalista, menos politicamente iconoclasta, outras vezes responde somente a uma esquematização cômoda: com base na data de estreia e independentemente do percurso seguido posteriormente. Também o reagrupamento por regiões, quando não corresponde à existência de um grupo, de uma revista unificante, tem com frequência pouca motivação. Mas acaba por ser o mais cômodo.

A região de Minas Gerais está, em todas as épocas, abarrotada de vocações. Um nome é aquele de Henriqueta Lisboa (1903–85), que, após um exórdio em clave simbolista (*Fogo fátuo*, 1925; *Enterneçamento*, 1929), passa sem perturbações por maturação interna mais do que por adesão a uma moda, a um modernismo expressivo, mais livre, mas sempre de elevada dignidade (*Velário*, 1936; *Prisioneira da noite*, 1941). Há um desejo de comunicação, de simplicidade, em seus versos, que lhe sugere o diálogo com os muito jovens (*O menino poeta*, 1943) e lhe dá o tom didático-moralista (*Face lívida*, 1945; *Flor da morte*, 1949). Entre os textos mais interessantes, aqueles dedicados ao *habitat* mineiro, cidade e história (*Madrinha lua*, 1952; *Azul profundo*, 1956; *Casa de pedra*, 1979, de verve intimista e metafísica). A edição da *Obra completa* é de 1985.

Também mineiro é Emílio Moura (1902–71), um dos redatores, em Belo Horizonte, de *A Revista*, mas sobretudo poeta e defensor de uma poesia da cotidianidade: ainda que desta tenha mantido sempre aquela postura de “profissional da interrogação” que tanto interessava um profissional do cotidiano como Carlos Drummond de Andrade (*Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Poesia*, 1953, que reúne os quatro volumes precedentes; *O instante e o eterno*, 1953; *A casa*, 1961). Mineiro é Abgar Renault (1908–85), também ele um dos redatores de *A Revista*, grande tradutor de poesia (traduziu Tagore⁸⁹ e Supervielle⁹⁰), com uma obra dispersa em jornais e revistas e somente

mais tarde recolhida em volume (*Poemas ingleses de guerra*, 1970; *A outra face da lua*, 1983); e também mineiro Pedro Nava (1908–84, suicida), valorizado por Manuel Bandeira por poema de matriz modernista, como “O defunto” (1938), e autor tardio de uma série de volumes de memória, *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Galo das trevas* (1981), *O círio perfeito* (1983), com os quais alcançou um novo lugar nas letras brasileiras.

Também o Rio Grande do Sul é região culta. As páginas desta história devem muito ao inteligente guiamento crítico representado pelos livros de Augusto Meyer (1902–70), gaúcho, diretor por muitos anos do Instituto Nacional do Livro, no Rio, ensaísta finíssimo, capaz de travar um reverente diálogo polêmico-exegético com um antagonista como Machado de Assis, estudioso dos “pormenores” no senso mais culto e refinado do termo. Também em poesia Augusto Meyer mantém a postura de firme e contida reserva do menor. É talvez o maior dos poetas menores modernistas (*A ilusão querida*, 1923; *Coração verde*, 1926; *Giraluz*, 1928) que se colocam na vertente do modernismo melancólico-irônico de Bandeira e Drummond; *Poemas de Bilu*, em que a ironia se faz sarcasmo na criação do personagem filósofo-subjetivista Bilu, que declara:

Reduzo tudo a mim mesmo,
Não há nada que me resista:
Pois o caminho mais curto
Entre dois pontos, meu bem,
Se chama ponto de vista.

E ainda *Literatura e poesia*, poemas em prosa, 1931; até “Folhas arrancadas”, 1940–44, e os “Últimos poemas” (1950–55, in *Poesias*, Rio de Janeiro, 1957), mais pacatos na intenção, mais resignados à monotonia do mundo e abertos, por sua vez, às experiências gráfico-fônicas da nova poesia.

Rio-grandense, fixado em Porto Alegre — e nos últimos de seus anos tornado símbolo, no Brasil, de uma poesia carregada de humorismo e experiência de séculos, que sabe, contudo, renovar-se e se fazer contemporânea de seu tempo —, foi Mário Quintana (1906–93), poeta de estreia tardia, com um livro de sonetos (*A rua dos cataventos*,

1940), ainda sob a influência do simbolismo e de António Nobre, bem como neossimbolistas são as *Canções* (1946) e os poemas em prosa de *Sapato florido* (1948). Sobre essa sólida base artesanal se instauram com dignidade os experimentos modernistas (*O aprendiz de feiticeiro*, 1950). O clima é onírico, com notas de surrealismo, e o reencontraremos até o último (*Poesias*, 1962; *Antologia poética*, 1966), seja na vertente da trépida melancolia, seja naquela do *humour*, com um extremo pudor e respeito pela poesia:

como um gole d'água bebido no escuro.
como um pobre animal palpitando ferido.
como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna.
Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.

Entre os poetas radicados no Rio citaremos ainda: Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes Neto, 1904–77), um dos mais agudos críticos do primeiro momento modernista, recuperado por Manuel Bandeira; Adalgisa Nery (1905–80), jornalista de pulso e poeta temperamental (*Poemas*, 1937; *A mulher ausente*, 1940; *Erosão*, 1973); e sobretudo Dante Milano (1899–1991), o qual, não obstante a sua direta participação no movimento modernista, expõe-se em volume somente muito mais tarde (*Poesias*, 1948), com uma poesia severa, bem construída e sapiente no jogo métrico, ideologicamente fechada em um niilismo existencial (“respeita”, de resto, “a morte e seu fedor de glória”).

Segue-se um numeroso grupo de poetas do Nordeste: com a voz de Ascenso Ferreira (1895–1965), poeta trovador que cantava e recitava os seus versos carregados de folclore (*Catimbó*, 1927; *Cana Caiana*, 1939; *Poemas*, 1951); mas sobretudo com a de Joaquim Cardozo (1897–1978), “modernista mais ausente que participante”, que sempre saberia partir do regional (a Recife natal, o Nordeste exsicado e exato de Graciliano Ramos e de João Cabral) para chegar ao universal. É seu apenas “paisagem, profundamente”. E por isso os seus objetos (o relógio, o homem que dorme, as coisas todas cristalizadas pelo tempo em sua dimensão natural) e o seu modo de orquestrar a partitura poética, deixando livre o leitor para organizar a seu gosto as intervenções, interessam aos mais jovens poetas atuais. Após a indicação de João Cabral (Cardozo publicara os seus *Poemas* somente

em 1947 e João Cabral os incluía em 1948 em sua *Pequena antologia poética pernambucana*) e, depois, o aparecimento de novos textos (*Prelúdio*; *Elegia de uma despedida*, 1952; *Signo estrelado*, 1960), Joaquim Cardozo tornou-se uma “descoberta”:

A noite é o negro diamante, o carbonado
Abrindo no cristal as praias estelares.

Também porque introduz na cultura brasileira elementos não costumeiros: Morgenstern, por exemplo, e os seus estrepitosos *Galgenlieder*.

Ainda nordestino, de Maceió, Alagoas, é Edgard Braga (1897–1985), médico, que após uma estreia na surdina (*Senha*, 1933; *A lâmpada sobre o alqueire*), ressurge como poeta metafísico nas *Odes* horacianas à maneira de Ricardo Reis, em 1951; e posteriormente segue uma linha de experimentalismo que o conduzirá (*Albergue do vento*, 1952; *Inútil acordar*, 1953; *Lunário do café*, 1954) até a poesia concreta (*Subúrbio branco*, 1959, preparatório para a experiência; *Extralunário*, 1960; *A corrente*, 1961; *Soma sensível*, 1964). Um fenômeno interessante esse da interpenetração geracional, que veremos se repetir sempre com maior frequência e que impede a estabilização de compartimentos estanques na vida cultural do país.

13. Transição. Vinicius de Moraes: poesia e violão

Toda música é minha, eu sou Orfeu!

Nascido no Rio (Gávea) em 1913, em uma família de literatos, e ali morto em 1980, Vinicius de Moraes pareceu desde o início como um poeta dificilmente categorizável em uma escola, em uma corrente estilística ou em uma “geração”. Esse critério distintivo se mostrará cada vez mais marcante, como veremos, na historiografia brasileira, sobretudo com a geração de 45. Em um sentido rigorosamente

cronológico, a estreia de Vinicius com um volume de versos em 1933 deixava perplexos os críticos que esquematizavam a vida literária agrupando modernistas e pós-modernistas nas assim chamadas “três gerações”: 1922, 1930, 1945. Demasiado tardio para que o poeta pudesse ser considerado o homem da geração de 30, demasiado precoce para que se pudesse fazer dele um poeta de 45. Em tais casos, o rótulo que socorre é aquele de “autor de transição”, ou de “independente”: no caso específico, “poeta-ponte”, na pitoresca definição de Sérgio Milliet. Aqui a definição parece aceitável também no plano estilístico.

Já se disse, de fato, que entre os brasileiros do século xx, Vinicius de Moraes se caracteriza, paradoxalmente, por sua ausência de caráter, pela facilidade com que passa da postura mística àquela libertina, da lúdica à inspirada. Pelo modo como participa da reação espiritualista ao lado de homens da geração precedente (Alceu Amoroso Lima) para depois se aproximar da geração de 45 e dividir com eles o gosto pelas formas poéticas tradicionais, o soneto sobretudo, artesanalmente, decadentemente esculpido. Mas a chave é justamente essa. Vinicius de Moraes foi um decadente no sentido mais culto, precioso e positivo em que se declaravam decadentes os estetas do primeiro Parnaso. Há em seus versos a marca que lhe foi deixada por uma educação católica, jesuíta, corrigida por uma vida itinerante de diplomata que lhe ofereceu simultaneamente a náusea existencial e o antídoto estético. E há uma natureza, carne-espírito (a dicotomia para ele não existe), de perpétua insatisfação, da qual deriva a contínua busca pelo “diverso”. E eis a experimentação na direção mística, depois a interrogação social, então a rejeição de uma herança burguesa sentida como obstáculo perene a identificações impossíveis, mas sempre desejadas. E eis a experimentação de todos os níveis expressivos, não somente no âmbito da tradução poética (o versículo bíblico, o soneto, o poema modernista, a balada popularesca), mas também em planos diversos da literatura. Vinicius se faz autor dramático, cineasta, mas sobretudo sambista, tocador de violão, cantor e compositor. O mundo o conhece primeiramente como autor de *Orfeu da Conceição* (1956), texto que serve de base para o *Orfeu negro* cinematográfico de Marcel Camus; depois como o letrista e compositor da bossa-nova. Uma certa

concepção aristocrática da literatura, própria à crítica acadêmica, rebela-se contra essa redução de Vinicius a “compositor de músicas populares, uma espécie de François Villon da sociedade de consumo, cultor de uma vida boêmia, dourada e inofensiva” (Massaud Moisés). Mas não se trata de redução, e sim de alargamento de horizontes; e é justamente por isso que Vinicius está entre os mais modernos, ecumênicos, humanamente contemporâneos poetas brasileiros.

Inútil, de todo modo, segui-lo em sua autoapresentação, institucionalizada pela crítica, em vestes de poeta bifronte, mas com o sinal trocado em relação ao clássico percurso do poeta medieval e barroco: primeiro o místico e depois o libertino, ou melhor, o integrado. Nesta perspectiva estaria no início (*O caminho para a distância*, 1933; *Forma e exegese*, 1935; *Ariana, a mulher*, 1936; *Novos poemas*, 1938) a adesão à solução espiritualista, na esteira formal dos grandes católicos franceses (Claudel, Péguy), mas com influência imediata das recentes escolhas existenciais brasileiras (Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt). Em seguida uma “transição” (*Cinco elegias*, 1943), em busca de uma “síntaxe autônoma”. E, enfim, chegaria à segunda fase, de “libertação em relação aos preconceitos de classe e do ambiente” (*Poemas, sonetos e baladas*, 1946; *Pátria minha*, 1949; *Antologia poética*, 1954), continuada até o fim através de um rosário de textos (*Livro de sonetos*, 1957; *Novos poemas*, II, 1959; *Para viver um grande amor*, 1965, poesia e prosa; *Cordélia e o peregrino*, 1965; *Para uma menina com uma flor*, 1966, prosa), com uma irrupção final no surrado lúdico e intimista, irônico e ligeiramente indiferente, da bossa-nova popularesca. O fato é que Vinicius é poeta assaz sapiente. Joga com os níveis estilísticos, mistura sacro e profano, coloca-se à prova no soneto, no verso curto, na redondilha ibérica, no alexandrino. Refaz a balada (“Balada dos mortos dos campos de concentração”, “Balada dos arquivistas”) a meio caminho entre García Lorca e Bertolt Brecht, ecoa Eliot, depois sorri submisso e crepuscular à maneira de Bandeira. Inventava palavras extraordinárias (“alovena”, “ebaente”), compõe inteiros versos de invenção verbal “Munevada monou vestasudente”, evocando para nós os nomes de Carroll, do *Jaguardarte* de Augusto de Campos ou também do extraordinário Jorge de Sena dos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*.

A antologia de Vinicius, cada um a faz a seu modo: e são todas diferentes. Manuel Bandeira escolhe “A mulher que passa” (um texto um tanto bandeiriano, mas no qual ecoa também a ironia angustiada de Drummond), o “Soneto de fidelidade”, o “terceiro soneto de meditação”, depois aquele “de separação”, e então aquele “da mulher inútil” (nostalgia do soneto do Bandeira modernista); Antonio Candido e Aderaldo Castello escolhem (com razão?) a “Rosa de Hiroshima”, “A manhã do morto” (a morte de Mário de Andrade naquele 25 de fevereiro de 1945, quando todos os relógios dos poetas do Brasil pararam de repente), mas também esta terna, caprichosa, inquieta profissão de poesia:

Minha mãe, manda comprar um quilo de papel almaço na venda
Quero fazer uma poesia.
Diz a Amélia para preparar um refresco bem gelado
E me trazer muito devagarinho.
Não corram, não falem, fechem todas as portas a chave
Quero fazer uma poesia.
Se me telefonarem, só estou para Maria
Se for o Ministro, só recebo amanhã
Se for um trote, me chama depressa
Tenho um tédio enorme da vida.
Diz a Amélia para procurar a “Patética” no rádio
Se houver um grande desastre vem logo contar
Se o aneurisma de dona Ângela arrebentar, me avisa
Tenho um tédio enorme da vida.
Liga para vovó Neném, pede a ela uma ideia bem inocente
Quero fazer uma grande poesia.
[...]
Minha mãe, estou com vontade de chorar
Estou com taquicardia, me dá um remédio
Não, antes me deixa morrer, quero morrer, a vida
Já não me diz mais nada
Tenho horror da vida, quero fazer a maior poesia do mundo
Quero morrer imediatamente.

“O falso mendigo”.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Para o período de 1930–1945: THOMAS E. SKIDMORE, *Politics in Brazil. 1930–1964: An Experiment in Democracy*. Londres–Nova York, 1967 (trad. brasileira: *De Getúlio a Castelo. A política brasileira de 1930 a 1964*. Rio de Janeiro, 1969, com ampla bibliografia comentada).

A PROSA DOS ANOS 1930

Além das informações nas obras clássicas, como MARTINS, *Modernismo*, e MONTENEGRO, *Romance*; cf. essencialmente COUTINHO, vol. IV, pp. 71 ss. (bibliografia) e COUTINHO, vol. V, pp. 203–491 (bibliografia, pp. 203–206). Entre as obras citadas, ver especialmente:

EUGÊNIO GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958; Id., *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958; ASSIS BRASIL, “Ficção”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 e 31 de dezembro de 1960 e 7, 14 e 21 de janeiro de 1961; Id., “O novo romance brasileiro”, diversos ensaios in *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, 1965–1966 (embora dedicados aos romancistas posteriores, esses estudos possuem úteis delineações sobre o romance dos anos 30); JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1961. Do mesmo autor, o interessante capítulo “Tendências e constantes temáticas. A ficção”, in *A literatura brasileira* (policopiada); GUILHERMINO CÉSAR, *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, 1969; Id., “Aspectos sociais do romance brasileiro”, in *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, 1970, nº 3; GILBERTO FREYRE et al, “Heróis e vilões no romance brasileiro”, *ibid.*, 1970, nº 4; Vários autores (Grupo Gente Nova), *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Belo Horizonte, 1970.

SURREALISMO

SÉRGIO CLÁUDIO DE FRANCESCHI LIMA, *A aventura surrealista*, vol. I (de 4 a serem publicados). Rio de Janeiro, 1995; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Jorge de Lima e Murilo Mendes: les deux faces du surréalisme au Brésil”, in *Nouveau Monde — Autres Mondes. Surréalisme et Amérique*. Paris, 1995.

ENQUADRAMENTO SOCIO-HISTÓRICO-ECONÔMICO DO PROBLEMA DO NORDESTE

Todos os livros de Gilberto Freyre citados aqui são fundamentais. Além disso: JÚLIO BELO, *Memórias de um senhor de engenho*, com prefácio de Gilberto Freyre e José Lins do Rego.

AUTORES INDIVIDUAIS

FREYRE, GILBERTO (Gilberto Freyre de Melo: Recife, PE, 15 de março de 1900 – 18 de julho de 1987).

Textos: *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*. Nova York, 1922, posteriormente em trad. portuguesa, Recife, 1964; *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, 1933 (ed. definitiva, 1980, com uma nota de E. Portella, poesias de Carlos Drummond de Andrade, J. Cabral de Melo Neto e M. Bandeira); *Guia prático. histórico e sentimental da cidade de Recife*. Recife, 1934; *Sobrados e mocambos*. São Paulo, 1935; *Nordeste*. Rio de Janeiro, 1937; *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro, 1940; *Região e tradição*. Rio de Janeiro, 1941; *Problemas brasileiros de antropologia*. Rio de Janeiro, 1943; *Perfil de Euclides da Cunha e outros perfis*. Rio de Janeiro, 1944 (última ed. 1987); *Sociologia*. Rio de Janeiro, 1945; *Brazil: an Interpretation*. Nova York, 1945 (ed. brasileira, 1947); *Manifesto regionalista de 1926*. Recife, 1952; *Aventura e rotina*. Rio de Janeiro, 1953; *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro, 1959; *Vida. forma e cor*. Rio de Janeiro, 1962 (ensaios literários); *Talvez poesia*. Rio de Janeiro, 1962; *Dona Sinhá e o filho padre*. Rio de Janeiro, 1967 (“seminovela”); *Entrevista aos 70 anos*, 1970; *Pernambucanidade. nordestinidade. contemporâneos*, 1970 (com Mauro Mota); *Casa-grande & senzala*, 1970 (teatro); *Seleção para jovens*, 1971; *Presença de Gilberto Freyre no modernismo brasileiro*, 1972; *O outro amor do Dr. Paulo*, 1977 (novela); *Alhos e bugalhos*, 1978 (correspondência); *Heróis e vilões no romance brasileiro*, 1979; *Poesia reunida*, 1980; *Camões: vocação de antropólogo moderno?*, 1984 (conferência).

Estudos: Cf. essencialmente: *Gilberto Freyre. sua ciência. sua filosofia. sua arte* (vários autores). Rio de Janeiro, 1962 (é interessante sobretudo: MANUEL BANDEIRA, “Gilberto Freyre, poeta” e M. CAVALCANTI PROENÇA, “Gilberto Freyre e a renovação do romance brasileiro”); MOACIR B. ALBUQUERQUE, *Linguagem de Gilberto Freyre*, 1954; EDILBERTO COUTINHO, *A imaginação do real. Uma leitura da ficção de Gilberto Freyre*, 1983.

ALMEIDA, JOSÉ AMÉRICO DE (Areia, PB, 1º de outubro de 1887 – João Pessoa, PB, 10 de março de 1980).

Textos: NARRATIVA: *A bagaceira*. Paraíba, 1928; *O boqueirão*. Rio de Janeiro, 1935; *Coiteiros*. Rio de Janeiro, 1936. ENSAÍSTICA E MEMÓRIAS: *Reflexões de uma cabra*. Paraíba, 1928; *A Paraíba e seus problemas*, 1933; *Ocasos de sangue*. Rio de Janeiro, 1954; *A palavra e o tempo*, 1937, 1950, 1965.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, *Estudos*. Rio de Janeiro, 1930, série III (nova ed. 1950, pp. 137–151); NESTOR VÍTOR, *Os de hoje*. São Paulo, 1938 (nova ed. São Paulo, 1955, pp. 143–152); JOSÉ EUCLIDES, *Prolegômenos de sociologia e crítica*. Rio de Janeiro, 1938, pp. 122–144; LUÍS PINTO, *Antologia da Paraíba*. Rio de Janeiro, 1951; AÉCIO VILLAR DE AQUINO, *Antropossociologia e literatura social em José Almeida*. João Pessoa, 1981; MANUEL CORREIA DE ANDRADE, *Geografia. antropologia e história em José Almeida*. João Pessoa, 1983.

QUEIROZ, RACHEL DE (Fortaleza, CE, 17 de novembro de 1910).

Textos: *O quinze*. Fortaleza, 1930; *João Miguel*. Rio de Janeiro, 1932; *Caminhos de pedras*. Rio de Janeiro, 1937; *As três manas*. Rio de Janeiro, 1939; *A donzela e a moura torta*. Rio de Janeiro, 1948 (crônicas); *O galo de ouro*. Rio de Janeiro, 1950; *Lampião*. Rio de Janeiro, 1954 (teatro); *Três romances*. Rio de Janeiro, 1957; *100 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro, 1958; *A Beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro, 1958 (teatro); *A sereia voadora*. Rio de Janeiro, 1960 (teatro); *Quatro romances de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro, 1960; *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro, 1964 (crônicas); *O caçador de tatu*. Rio de Janeiro, 1967 (crônicas); *O menino mágico*. Rio de Janeiro, 1969 (literatura infantil); *Dora Doralina*. Rio de Janeiro, 1974 (romance); *As*

menininhas e outras crônicas. Rio de Janeiro, 1976; *O jogador de sinuca*. Rio de Janeiro, 1980 (contos); *Memorial de Maria Moura*. Rio de Janeiro, 1992.

Estudos: OCTAVIO DE FARIA, “O novo romance de Rachel de Queiroz”, in *Boletim de Ariel*, abril de 1932, t. I, nº 7; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933; TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1935, série V; ALMIR DE ANDRADE, in *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; MÁRIO DE ANDRADE, in *Empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; FRED. P. ELLISON, *Brazil's New Novel. Four Northeastern Masters*. Berkeley, 1954; PAULO RÓNAI, *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro, 1958; JOEL PONTES, in *O aprendiz de crítica*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II; GIOVANNI RICCIARDI, “Rachel de Queiroz”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 29–45.

REGO, JOSÉ DO LINS DO (José Lins do Rego Cavalcanti: Engenho Corredor, Pilar, PB, 3 de julho de 1901 – Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1957).

Textos: Todos publicados no Rio de Janeiro: *Menino de engenho*, 1932; *Doidinho*, 1933; *Bangüê*, 1934; *O moleque Ricardo*, 1935; *Usina*, 1936 (“ciclo da cana-de-açúcar”); *História da Velha Totônia*, 1936 (literatura infantil); *Pureza*, 1937; *Pedra bonita*, 1938; *Riacho doce*, 1939; *Água mãe*, 1941; *Fogo morto*, 1943; *Eurídice*, 1947; *Cangaceiros*, 1953 (romance). Além disso: *Gordos e magros*, 1942; *Poesia e vida*, 1945; *Conferência no Prata*, 1946; *Bota de sete léguas*, 1951; *Homens. seres e coisas*, 1952; *A casa e o homem*, 1954; *Meus verdes anos*, 1956 (memórias); *Presença do Nordeste na literatura*, 1957; *Gregos e troianos*, 1957; *O vulcão e a fonte*, 1958. EDIÇÕES: Dos romances editados em vários volumes, ilustrados, com prefácios, em brochura ou de luxo, etc., pela ed. José Olympio, do Rio de Janeiro.

Estudos: Uma bibliografia in CARPEAUX, *Pequena bibliografia*, ed. 1971, pp. 312–314, que é complementada por aquela de COUTINHO, vol. V, pp. 284–290. Entre os estudos fundamentais: AGRIPINO GRIECO, *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935; MONTENEGRO, *Romance*; LIA CORREA DUTRA, *O romance brasileiro e José Lins do Rego*. Lisboa, 1938; ALMIR DE ANDRADE, *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; ÁLVARO LINS, *Jornal da crítica*. Rio de Janeiro, 1943; ANTONIO CANDIDO, *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; JOEL PONTES, *O aprendiz de crítica*. Recife 1955, vol. I; JOSÉ PACHECO, *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro, 1958; ODILON RIBEIRO COUTINHO, *José Lins do Rego. perda e reparação*. Natal, 1961; J. ADERALDO CASTELLO, *José Lins do Rego — Modernismo e regionalismo*. São Paulo, 1961; JOSÉ BRASILEIRO TENÓRIO VILANOVA, *Linguagem e estilo de um “Menino de engenho”*. Recife, 1962; ROLANDO MOREL PINTO, “Da memória à imaginação”, in *Revista de letras*. Assis, 1963, vol. IV, pp. 104–136 (posteriormente in: *Estudos de romance*. São Paulo, 1965); HELENA LINHARES, “A presença do estrangeiro no mundo de ficção de Lins do Rego”, in *Estudos em três planos*. São Paulo, 1966; ZAIDÉ M. MACHADO NETO, “Sociologia do fanatismo religioso e do cangaço na obra de José Lins do Rego”, in *Revista brasiliense*, 1964, nº 51, pp. 76–95; PEREGRINO JÚNIOR, prefácio à José Lins do Rego, *Romance*. Rio de Janeiro, 1969 (antologia in *Nossos clássicos*, nº 84).

RAMOS, GRACILIANO (Quebrângulo, AL, 27 de outubro de 1892 – Rio de Janeiro, 20 de março de 1953).

Textos: ROMANCES: *Caetés*. Rio de Janeiro, 1933; *São Bernardo*. Rio de Janeiro, 1934; *Angústia*. Rio de Janeiro, 1936; *Vidas secas*. Rio de Janeiro, 1938; *Brandão entre o mar e o amor*. Rio de Janeiro, 1942 (em colaboração com Jorge Amado, Aníbal Machado, Rachel de Queiroz e José

Lins do Rego); *História de Alexandre*. Rio de Janeiro, 1944; *Infância*. Rio de Janeiro, 1945; *Dois dedos*. Rio de Janeiro, 1945; *Histórias incompletas*. Porto Alegre, 1946; *Insônia*. Rio de Janeiro, 1947; *Histórias verdadeiras*. Rio de Janeiro, 1951; *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, 1953; *Viagem*. Rio de Janeiro, 1954; *Histórias agrestes*. São Paulo, 1960; *Linhas tortas*. São Paulo, 1962; *Viventes das Alagoas*. São Paulo, 1962; *Alexandre e outros heróis*. São Paulo, 1962.

Estudos: ALMIR DE ANDRADE, *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; FLORIANO GONÇALVES, “Graciliano Ramos e o romance. Ensaio de interpretação”, in *Caetés*, Rio de Janeiro, 1947, 2ª ed., pp. 7–76; ANTONIO CANDIDO, *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, 1956 (posteriormente in: *Caetés*. São Paulo, 1961, 6ª ed., pp. 11–62); Id., prefácio a *Graciliano Ramos. trechos escolhidos*. São Paulo, 1961 (*Nossos clássicos*, nº 53); Id., *Tese e antítese*. São Paulo, 1964; ROLANDO MOREL PINTO, *Graciliano Ramos. autor e ator*. Assis, 1962; HELMUT FELDMANN, *Graciliano Ramos, Eine Untersuchung zur Selbstdarstellung in seinem epischen Werk*. Genebra–Paris, 1965; CARLOS NELSON COUTINHO, “Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos”, in *Revista da civilização brasileira*, março de 1966, t. I, nº 5–6, pp. 107–150; VIVICE M. C. AZEVEDO, “*Vidas secas* dans la vision tragique et humoristique de Graciliano Ramos”, in *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, t. XLIII, nº 7, pp. 751–765; L. COSTA LIMA, *Por que literatura*. Petrópolis, 1966, pp. 51–72; JOEL PONTES, “Romances de Graciliano Ramos: reivindicação social no diálogo”, in *Ocidente*, novembro de 1966, t. LXXI, nº 343, pp. 223–235; RUI MOURÃO, *Estruturas. Ensaio sobre o romance de Graciliano*. Belo Horizonte, 1969; SÔNIA BRAYNER (ed.), *Graciliano Ramos. Fortuna crítica*. Rio de Janeiro, 1977; CLARA RAMOS, *Mestre Graciliano*, 1980; FERNANDO CRISTÓVÃO, *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro, 1986, 3ª ed.; PAULO MERCADANTE, *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*, 1994.

AMADO, JORGE (Fazenda Auricídia, Ferradas, Município de Itabuna, BA, 10 de agosto de 1912 – Salvador, Bahia, 6 de agosto de 2001).

Textos: NARRATIVA: *Lenita*. Rio de Janeiro, 1929; *O país do carnaval*. Rio de Janeiro, 1931; *Cacau*. Rio de Janeiro, 1933; *Suor*. Rio de Janeiro, 1934; *Jubiabá*. Rio de Janeiro, 1935; *Mar morto*. Rio de Janeiro, 1936; *Capitães da areia*. Rio de Janeiro, 1937; *Terras do Sem-Fim*. São Paulo, 1942; *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo, 1944; *Bahia de Todos os Santos*. Rio de Janeiro, 1945; *Seara vermelha*. Rio de Janeiro, 1946; *Os subterrâneos da liberdade*. Rio de Janeiro, 1952; *Gabriela. cravo e canela*. Rio de Janeiro, 1958; *Velhos marinheiros*. Rio de Janeiro, 1961; *Os pastores da noite*. São Paulo, 1964; “As mortes e o triunfo de Rosalina”, in *Os dez mandamentos*. Rio de Janeiro, 1965; *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro, 1967; *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro, 1970; *Tereza Batista cansada de guerra*. 1972; *O gato malhado e a andorinha sinhá. Uma história de amor*, Rio de Janeiro, 1976; *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro, 1977; *Farda, fardão. camisola de dormir*. Rio de Janeiro, 1979; *Tocaia grande. A face obscura*. Rio de Janeiro, 1984; *O sumiço da santa*. Rio de Janeiro, 1988; *A descoberta da América pelos turcos. ou De como o árabe Jamil Bichara. desbravador de florestas. de visita à cidade de Itabuna para dar abasto ao corpo. ali lhe ofereceram fortuna e casamento. ou ainda Os esposais di Adma*. Rio de Janeiro, 1992. AUTOBIOGRAFIA: *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro, 1992. TEATRO: *O amor de Castro Alves*, posteriormente *O amor do soldado*. Rio de Janeiro, 1947 e São Paulo, 1958. POESIA: *A estrada do mar*. Estância, Sergipe, 1938. BIOGRAFIAS: *ABC de Castro Alves*. São Paulo, 1941; *O cavaleiro da esperança. vida de Luís Carlos Prestes...* São Paulo, 1945. VIAGENS: *O mundo da paz*. São Paulo, 1951.

Estudos: Bibliografia essencial: AGRIPINO GRIECO, *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935; MIÉCIO TÁTI, “Estilo e revolução no romance de Jorge Amado”, in *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 177–208; Id., *Jorge Amado. vida e obra*. Belo Horizonte, 1961; Vários autores, *Jorge Amado: trinta anos de literatura*. São Paulo, 1961; Vários autores, *Jorge Amado. documentos*. Lisboa, 1964; HAROLDO BRUNO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, s.d. (1966), pp. 238–250; PAULO TAVARES, *Criaturas de Jorge Amado*. São Paulo, 1969; ADONIAS FILHO, *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, 1969; E. SCHLOMANN LOWE, “The ‘New’ Jorge Amado”, in *Luso Brazilian Review*, 1969, t. VI, nº 2, pp. 73–82; ERILDE MELILLO REALI, “Jorge Amado nella ‘Tenda’ delle verità”, in *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romana. Nápoles, julho de 1971, t. XIII, nº 2, pp. 175–198; LUÍS COSTA LIMA, “Jorge Amado”, in *A literatura no Brasil*; ver AFRÂNIO COUTINHO, *O modernismo*. Rio de Janeiro, 1970, 2ª ed., pp. 304–326; WALNICE GALVÃO, *Saco de gatos*. São Paulo, 1976; Vários autores, *Jorge Amado: ensaios sobre o escritor*. Salvador, 1983; o número monográfico da revista *Europe*, nº 724–725, agosto–setembro de 1989; JORGE AMADO e ALICE RAILLARD, *Conversations*. Paris, 1990; GIOVANNI RICCIARDI, “Jorge Amado”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 47–67; números monográficos de *Letterature d’America*. Roma, 1990, t. IX, nº 40 e de *Quaderni ibero-american*i. Turim, dezembro de 1993.

VERÍSSIMO, ÉRICO (Cruz Alta, RS, 1905 – Porto Alegre, RS, 1975).

Textos: Todos em Porto Alegre. NARRATIVA: *Fantoches*, 1932; *Clarissa*, 1933; *Caminhos cruzados*, 1935; *Música ao longe*, 1935; *Um lugar ao sol*, 1935; *Olhai os lírios do campo*, 1938; *Saga*, 1940; *As mãos de meu filho*, 1942; *O resto é silêncio*, 1943; *O tempo e o vento* (vol. I., *O continente*, 1949; vol. II. *O retrato*, 1954); *O arquipélago*, 1961; *O ataque*, 1959; *O senhor embaixador*, 1965; *O prisioneiro*, 1967; *Incidente em Antares*, 1971 (também publicado em Lisboa); *Solo de clarineta*, 1973–1976, 2 vols. (memórias). VIAGENS: *Gato preto em campo de neve*, 1941; *A volta do gato preto*, 1946; *México*, 1957. Das *Obras*, ed. de Porto Alegre (Livraria Globo); da narrativa, ed. in *Ficção completa*. Rio de Janeiro, 1967.

Estudos: MOISÉS VELINHO, “Érico Veríssimo, romancista”, in *Letras da província*. Porto Alegre, 1944, pp. 93–118; ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945, pp. 71–82; LOMAN LINTON BARRETT, “Érico Veríssimo and the Creation of Novelistic Characters”, in *Hispanic*, agosto de 1946, t. XXIX, nº 3, pp. 323–338; ANTÓNIO QUADROS, in *Modernos de ontem e de hoje*. Lisboa, 1947; JEAN ROCHE, “*O tempo e o vento* — chef d’œuvre d’Érico Veríssimo”, in *Caravelle*. Toulouse, 1963; RICHARD A. MAZZARA, “Structure and Vensimilitude in the Novels of Érico Veríssimo”, in *PMLA*, setembro de 1965, t. LXXX, I, nº 4; ANTÔNIO OLINTO, Wilson Martins e Jean Roche, estudo in *Ficção completa de Érico Veríssimo*. Rio de Janeiro, 1967; MALORI JOSÉ POMPERMAYE, *Érico Veríssimo e o problema de Deus*. São Paulo, 1968; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *Érico Veríssimo: realidade e sociedade*. Porto Alegre, 1976.

VIEIRA, JOSÉ GERALDO (José Geraldo Manuel Germano Correia Vieira Machado da Costa: Rio de Janeiro, 16 de abril de 1897 – São Paulo, 17 de agosto de 1977).

Textos: ROMANCES: *A mulher que fugiu de Sodoma*. Rio de Janeiro, 1931; *Território humano*. Rio de Janeiro, 1936; *A quadragésima porta*. Porto Alegre, 1943; *A túnica e os dados*. Porto Alegre, 1947; *A ladeira da memória*. São Paulo, 1950; *O albatroz*. São Paulo, 1952; *Terreno baldio*. São Paulo, 1961; *Paralelo 16: Brasília*. São Paulo, 1967; *Mais que branca*. São Paulo, 1975.

CONTOS: *Ronda do deslumbramento*. Rio de Janeiro, 1922. POESIA: *Mansarda acesa*, 1975. Além disso: *Carta à minha filha em prantos*. São Paulo, 1969.

Estudos: ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945; SÉRGIO MILLIET, in *Diário crítico*. São Paulo, 1945, vol. II; ÁLVARO LINS, in *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, 1946, série IV; RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, série I; ADONIAS FILHO, *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, 1969.

PENA, CORNÉLIO (Cornélio de Oliveira Pena: Petrópolis, RJ, 20 de fevereiro de 1896 – Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1958).

Textos: *Fronteira*. Rio de Janeiro, 1935; *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro, 1939; *Repouso*. Rio de Janeiro, 1948; *A menina morta*. Rio de Janeiro, 1954. Dos *Romances completos*, Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: MÁRIO DE ANDRADE, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1945; ADONIAS FILHO, “Os romances da humildade”, introdução aos *Romances completos*, op. cit. (onde também se pode encontrar ensaios de outros autores); MARIA APARECIDA SANTILLI, “Angústia e fantástico no romance de Cornélio Pena”, in *Revista de letras*. Assis, 1964, nº 5; LUÍS COSTA LIMA, *A perversão do trapezista*. Rio de Janeiro, 1976; *Os dois mundos de Cornélio Pena*, 1979 (Exposição Casa de Rui Barbosa).

FARIA, OCTAVIO DE (Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1908 – 17 de outubro de 1980).

Textos: NARRATIVA: *Mundos mortos*. Rio de Janeiro, 1937; *Os caminhos da vida*. Rio de Janeiro, 1939; *O lodo das ruas*. Rio de Janeiro, 1942; *O anjo de pedra*. Rio de Janeiro, 1944; *Os renegados*. Rio de Janeiro, 1947; *Os loucos*. Rio de Janeiro, 1952; *O senhor do mundo*. Rio de Janeiro, 1957; *O retrato da morte*. Rio de Janeiro, 1961; *Ângela ou as Areias do mundo*. Rio de Janeiro, 1963; *A sombra de Deus*. Rio de Janeiro, 1966; *Novelas da masmorra*. Rio de Janeiro, 1966 (novelas); *O cavaleiro da Virgem*. Rio de Janeiro, 1971; *O grande assalto do demônio*. Rio de Janeiro, 1973; *O destino dos amaldiçoados*, 1973; *O indigno*, 1976; *O pássaro oculto*. 1979. TEATRO: *Três tragédias à sombra da Cruz*. Rio de Janeiro, 1939. ENSAÍSTICA: *Maquiavel e o Brasil*, 1931; *Destino do socialismo*, 1933; *Dois poetas*, 1935; *Cristo e César*, 1937; *Fronteiras da santidade*. Rio de Janeiro, 1940; *Significação do Farwest*. Rio de Janeiro, 1952; *Coelho Neto*. Rio de Janeiro, 1958; *Pequena introdução à história do cinema*. São Paulo, 1964; *Léon Bloy*, 1968.

Estudos: Bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 377–386. Muitos ensaios em jornais e suplementos literários. Entre os estudos mais recentes: ADONIAS FILHO, in *O romance de 30*. Rio de Janeiro, 1969; ERNÂNI REICHMANN, *Octavio de Faria*. Curitiba, 1970; JOÃO LUÍS LAFETÁ, “A volta do velho”, in *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, 1974; ERNÂNI REICHMANN, *O trágico de Octavio de Faria*, 1978.

CARDOSO, LÚCIO (Joaquim Lúcio Cardoso Filho: Curvelo, MG, 14 de agosto de 1913 – Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1968).

Textos: NARRATIVA: *Maleita*. Rio de Janeiro, 1933; *Salgueiro*. Rio de Janeiro, 1935; *Luz no subsolo*. Rio de Janeiro, 1936; *Mãos vazias*. Rio de Janeiro, 1938; *Histórias da Lagoa Grande*. Rio de Janeiro, 1939; *O desconhecido*. Rio de Janeiro, 1940; *O viajante*. Rio de Janeiro, 1941; *Dias perdidos*. Rio de Janeiro, 1943; *Inácio*. Rio de Janeiro, 1944; *A professora Hilda*. Rio de Janeiro,

1945; *Anfiteatro*. Rio de Janeiro, 1946; *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, 1959. POESIAS: *Poesias*. Rio de Janeiro, 1941; *Novas poesias*. Rio de Janeiro, 1944. TEATRO: *O escravo*. Rio de Janeiro, 1943; *Coração delator*. Rio de Janeiro, 1947; *A corda de prata*. Rio de Janeiro, 1947; *O filho pródigo*. Rio de Janeiro, 1947; *Angélica*. Rio de Janeiro, 1950. Além disso: *Diário*. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: Bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 377–386. É importante o ensaio de WALMIR AYALA, *Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro, pp. 377–388, ao qual também nos referimos para a bibliografia anterior.

ANJOS, CIRO DOS (Ciro Versiani dos Anjos: Montes Claros, MG, 5 de outubro de 1906 – Rio de Janeiro, 1994).

Textos: NARRATIVA: *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte, 1937; *Abdias*. Belo Horizonte, 1945; *Montanha*. Rio de Janeiro, 1956. CRÔNICAS: *Explorações no tempo* (memórias). Rio de Janeiro, 1952 (2ª ed. ampliada, 1963); *A menina do sobrado*, 1979. ENSAÍSTICA: *A criação literária*. Coimbra, 1954. POESIA: *Poemas coronários*. Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: JOÃO GASPAR SIMÕES, “O amanuense Belmiro”, in *Crítica*. Porto, 1942, vol. I; ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945; ADOLFO CASAIS MONTEIRO, “O amanuense Belmiro”, in *O romance e os seus problemas*. Lisboa, 1950; EDUARDO FRIEIRO, “O amanuense Belmiro”, in *Páginas de crítica*. Belo Horizonte, 1955; EDUARDO PORTELLA, *Dimensões*. Rio de Janeiro, 1958, vol. I; MIÉCIO TÁTI, *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro 1958; FÁBIO LUCAS, *Horizontes da crítica*. Belo Horizonte, 1965; J. ETIENNE FILHO, *Ciro dos Anjos*, 1970; FERNANDO C. DIAS, *O movimento modernista em Minas*, 1971; G. RICCIARDI, “Ciro dos Anjos”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 13–27.

REBELO, MARQUES (pseudônimo de Edy Dias da Cruz: Vila Isabel, RJ, 6 de janeiro de 1907 – outubro de 1973).

Textos: NARRATIVA: *Oscarina*. Rio de Janeiro, 1931; *Três caminhos*. Rio de Janeiro, 1933; *Vejo a lua no céu*, 1933; *Marafá*. São Paulo, 1935; *A estrela sobe*. São Paulo, 1938; *Stela me abriu a porta*. Porto Alegre, 1942; *Conversa do dia*. São Paulo, 1952–1954; *Ó espelho partido*, vol. I. *O trapicheiro*, São Paulo, 1959; vol. II. *A mudança*, São Paulo, 1963; vol. III. *A guerra está em nós*, 1969; *Rio de Janeiro*, 1970. TEATRO: *Rua Alegre 12*. São Paulo. CRÔNICAS: *Cenas de vida brasileira*, 1943; *Cortina de ferro*, 1956; *Correio europeu*, 1959. Bem como ensaios e literatura de viagem.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1933, série v; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1945; RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960; ANTÔNIO HOUAISS, *Crítica avulsa*. Salvador, 1960; SEBASTIÃO UCHOA LEITE, “Entrevista com Marques Rebelo”, in *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1969, nº 53; *Memórias de Marques Rebelo*, 1980 (exposição).

MONTELLO, JOSUÉ (Josué Montello de Sousa: São Luís do Maranhão, MA, 21 de agosto de 1917).

Textos: NARRATIVA; ROMANCES: *Janelas fechadas*. Rio de Janeiro, 1940; *A luz da estrela morta*. Rio de Janeiro, 1948; *Labirinto de espelhos*. Rio de Janeiro, 1952; *A décima noite*. São Paulo,

1959; *Os degraus do paraíso*. São Paulo, 1965; *Cais de sagração*. São Paulo, 1971; *Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro, 1975; *Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro, 1978; *A coroa de areia*. Rio de Janeiro, 1979; *O silêncio da confissão*. Rio de Janeiro, 1980; *Largo do desterro*. Rio de Janeiro, 1981; *Aleluia*. Rio de Janeiro, 1982; *Pedra viva*. Rio de Janeiro, 1983; *Diário da manhã*. Rio de Janeiro, 1984 (diário). NOVELAS: *O fio da meada*. Rio de Janeiro, 1955; *Duas vezes perdidas*. São Paulo, 1966; *Numa véspera de Natal*. Rio de Janeiro, 1967; *Uma tarde. outra tarde*. Rio de Janeiro, 1968; *A indesejada aposentadoria*. Brasília, 1972; *Glorinha*. São Paulo, 1977; *Um rosto de menina*. São Paulo, 1978. Além de uma copiosa produção de ensaios e textos dramáticos, etc.

Estudos: BANDEIRA DE MELO, “Josué Montello”, in COUTINHO, vol. v, pp. 396–402; BELLA JOZEF, “Josué Montello, uma saga maranhense”, in *O jogo mágico*, 1980; MALCOM SILVERMAN, “A ficção sociológica e introspectiva de Josué Montello”, in *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1981, vol. II.

Sobre o “conto” como gênero literário brasileiro: EDGAR CAVALHEIRO, *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954; HERMAN LIMA, “Evolução do conto”, in COUTINHO, vol. VI, 1971, pp. 39–56.

MACHADO, ANÍBAL (Aníbal Monteiro Machado: Sabará, MG, 9 de fevereiro de 1894 – Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1964).

Textos: *Vila Feliz*. Rio de Janeiro, 1946 (novela); *ABC das catástrofes*. Niterói, 1951; *Cadernos de João*. Rio de Janeiro, 1957 (poemas em prosa); *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro, 1959; *João Ternura*. Rio de Janeiro, 1965 (romance lírico); *A morte da porta-estandarte* (1931) e outras histórias, 1965; *Balões cativos*, 1965 (contos). TEATRO: *O piano*, 1955; *A praça x*.

Estudos: RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, vol. I; WILSON MARTINS, “Futuro do pretérito composto”, in SLESP, 21 de agosto de 1965; MARIA L. DE FIGUEIREDO PITA, *A morte da porta-estandarte*, 1966; ELZA M. DA R. SILVA, *Aníbal Machado*, 1983.

Sobre a “crônica” como gênero literário brasileiro: J. P. P. (JOSÉ PAULO PAES), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1969, s.v.; AFRÂNIO COUTINHO, in COUTINHO, vol. VI, pp. 105–128.

BRAGA, RUBEM (Cachoeiro do Itapemirim, ES, 12 de janeiro de 1913 – Rio de Janeiro, 1990).

Textos: *O conde e o passarinho*. Rio de Janeiro, 1936; *O morro do isolamento*. Porto Alegre, 1944; *Com a FEB na Itália*. Rio de Janeiro, 1945; *Um pé de milho*. Rio de Janeiro, 1948; *Um homem rouco*. Rio de Janeiro, 1948; *Cinquenta crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro, 1951; *Três primitivos*. Rio de Janeiro, 1954; *A borboleta amarela*. Rio de Janeiro, 1956; *A cidade e a roça*. Rio de Janeiro, 1957; *Ai de ti. Copacabana*. Rio de Janeiro, 1960; *A traição dos elegantes*. Rio de Janeiro, 1967; *Crônicas do Espírito Santo*, 1984; *Recado de primavera*, 1988.

Estudos: RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, série I; JOSÉ JOEL PONTES, *O aprendiz de crítica*. Rio de Janeiro, 1960; MICHEL SIMON, prefácio a *Chroniques de Copacabana. de Paris et d'ailleurs*. Paris, 1963; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Método e interpretação*. São Paulo, 1965; LÍGIA M. MORAIS, *Conheça o escritor brasileiro. Rubem Braga*, 1978.

LIMA, JORGE DE (Jorge Mateus de Lima: União, AL, 23 de abril de 1895 – Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1953).

Textos: POESIA: XIV *Alexandrinos*. Rio de Janeiro, 1914; *O mundo do menino impossível*. Rio de Janeiro, 1925; *Poemas*. Maceió, 1927; *Novos poemas*. Rio de Janeiro, 1929; *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, 1932; *Tempo e eternidade*. Porto Alegre, 1935 (em colaboração com Murilo Mendes); *A túnica inconsútil*. Rio de Janeiro, 1938; *Poemas negros*. Rio de Janeiro, 1947; *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro, 1949; *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1950 (com os poemas precedentes, acrescidos de “Anunciação” e “Encontro de Mira-Celi”); *As ilhas*. Niterói, 1952; *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, 1952; *Castro Alves — Vidinha*. Rio de Janeiro, 1952. NARRATIVA: *Salomão e as mulheres*. Rio de Janeiro, 1927; *O Anjo*. Rio de Janeiro, 1934; *Calunga*. Porto Alegre, 1935; *A mulher obscura*. Rio de Janeiro, 1939; *Guerra dentro do beco*. Rio de Janeiro, 1950. Além de ensaios, obras históricas, biografias, etc., todos reunidos na *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1958 e 1959, 2 vols. Ed. antológica por Luís Santa Cruz, *Nossos clássicos*, nº 26. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: WALTENSIR DUTRA e EURÍALO CANABRAVA, in *Obra completa*, op. cit.; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, in COUTINHO, vol. V; ANTÔNIO RANGEL BANDEIRA, *Jorge de Lima. O roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro, 1959; JOÃO GASPAR SIMÕES, *Interpretações literárias*. Lisboa, 1961; CÉSAR LEAL, “Universalidade do poeta brasileiro Jorge de Lima”, in *Journal of Inter-American Studies*, 1964, t. VI, nº 2, pp. 157–172; POVINA CAVALCANTI, *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, 1968; DIRCE CORTES RIEDEL, *Leitura de “Invenção de Orfeu”*, 1975; ALICE CAFEZEIRO, *A expressão substantiva no livro de sonetos de Jorge de Lima*, 1977; LUÍS BUSATTO, *Montagem em “Invenção de Orfeu”*, 1978; RUGGERO JACOBBI (ed.), *Invenzione di Orfeo*. Roma, 1982; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Ruggero Jacobbi e “Invenzione di Orfeo”: un esempio di transcreazione poetica*. Roma, 1982; JORGE DE SOUSA, *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*, 1983; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Jorge de Lima: Universal Poet*. Londres, 1985; Id., *Jorge de Lima o poeta e a sua dimensão universal*. Maceió, 1988; Id., *Deux visages du surréalisme au Brésil. de Murilo Mendes à Jorge de Lima*. Paris, 1995.

MENDES, MURILO (Murilo Monteiro Mendes: Juiz de Fora, MG, 13 de maio de 1901 – Lisboa, 13 de agosto de 1975).

Textos: Edições no Brasil, Portugal e Itália: *Poemas*. Juiz de Fora, 1930; *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1932; *Tempo e eternidade*. Porto Alegre, 1935 (com Jorge de Lima); *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro, 1938; *O visionário*. Rio de Janeiro, 1941; *As metamorfoses*. Rio de Janeiro, 1944; *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro, 1944; *Mundo enigma*. Porto Alegre, 1945 (compreende também *Os quatro elementos*); *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro, 1947; *Contemplação de Ouro-Preto*. Rio de Janeiro, 1954; *Poesias (1925–1955)*. Rio de Janeiro, 1959 (compreende, além dos precedentes: *Parábola*; *Sonetos brancos*; *Bumba-meu-poeta*; *Siciliana*); *Tempo espanhol*. Lisboa, 1959; *Antologia poética*. Lisboa, 1964; *A idade do serrote*. Rio de Janeiro, 1968; *Convergência*. São Paulo, 1970 (compreende também *Sintaxe*); *Poliedro*. Rio de Janeiro, 1972; *Antologia poética*. Rio de Janeiro, 1976; Luciana Stegagno Picchio (ed.), *Ipotesi*. Milão, 1977; *Transistor (antologia de prosa 1931–1974)*. Rio de Janeiro, 1980; *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro, 1990; *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1991; *Poesia completa e prosa*, Luciana Stegagno Picchio (ed.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1994 (2ª ed. 1995).

Estudos: São fundamentais: MÁRIO DE ANDRADE, “A poesia em pânico”, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; MANUEL BANDEIRA, “Murilo Mendes”, in *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1957; GIUSEPPE UNGARETTI, prefácio à *Siciliana*. Palermo, 1959; HAROLDO DE CAMPOS, “Murilo e o mundo substantivo”, no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 13 de janeiro de 1963; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, in *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 1972; JORGE ANDRADE, “No rosto do homem o sorriso da estátua”, in *Realidade*. São Paulo, 1972; RUGGERO JACOBBI, *Parábola de Orfeu*. Roma, 1978 (inédito, agora in *Obra completa*); LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Três poetas de festa: Tasso. Murilo. Cecília*. Rio de Janeiro, 1980; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “Notas para uma murilosopia”, in *Poesia completa e prosa*, op. cit.; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Vida-poesia de Murilo Mendes”, in *Poesia completa e prosa*, op. cit. Para uma bibliografia completa, cf. *Poesia completa e prosa*, op. cit.

DRUMMOND (Carlos Drummond de Andrade: Itabira, MG, 31 de outubro de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1987).

Textos: POESIA: *Alguma poesia*. Belo Horizonte, 1930; *Brejo das almas*. Belo Horizonte, 1934; *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro, 1940; *Poesia*. Rio de Janeiro, 1942; *José* (depois editado in *Poesia* e em outros volumes de *Poesias reunidas. Obra completa e José e outros*, 1967), 1942; *A rosa do povo*. Rio de Janeiro, 1945; *Novos poemas*, edição com poesias precedentes in *Poesia até agora*. Rio de Janeiro, 1948; *A mesa*. Niterói, 1951; *Claro enigma*. Rio de Janeiro, 1951; *Viola de bolso*. Rio de Janeiro, 1952 (2ª ed. “novamente concedida”, Rio de Janeiro, 1955); *Fazendeiro do ar*, editado in *Fazendeiro do ar e Poesia até agora*. Rio de Janeiro, 1954; *Soneto de buquinagem*, incluído na 2ª ed. de *Viola de bolso*, op. cit.; *Ciclo*. Recife, 1957; *A vida passada a limpo*, editado in *Poemas*. Rio de Janeiro, 1959 (com poesias precedentes); *Lição de coisas*. Rio de Janeiro, 1962; *Viola de bolso*, vol. II, in *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1964; *Versiprosa*. Rio de Janeiro, 1967; *José e outros*. Rio de Janeiro, 1967; *Boitempo e a falta que ama*. Rio de Janeiro, 1968. Edições, entre as diversas coleções dos poemas completos: *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1964 (2ª ed. 1967; 5ª ed. 1973); *Reunião*, com introdução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, 1971, 2ª ed.; *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro, 1973; *Menino antigo (Boitempo II)*. Rio de Janeiro, 1973; *Amor. amores*. Rio de Janeiro, 1975; *A visita*. Rio de Janeiro, 1977; *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro, 1977; *O marginal Clorindo Gato*. Rio de Janeiro, 1978; *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*. Rio de Janeiro, 1979; *A paixão medida*. Rio de Janeiro, 1980; *Carmina drummondiana*. Rio de Janeiro, 1982 (antologia); *Corpo*. Rio de Janeiro, 1984. Numerosas antologias poéticas. PROSA: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, 1944; *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro, 1951; *Passeios na Ilha*. Rio de Janeiro, 1952; *Fala. amendoeira*. Rio de Janeiro, 1957 (crônicas); *A bolsa e a vida*. Rio de Janeiro, 1962 (crônicas e poesias); *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro, 1966 (crônicas); *Caminhos de João Brandão*. Rio de Janeiro, 1970; *Os dias lindos*. Rio de Janeiro, 1978; *O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso*. Rio de Janeiro, 1978; *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Rio de Janeiro, 1979; *70 historinhas*. Rio de Janeiro, 1979; *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro, 1981; *Boca de luar*. Rio de Janeiro, 1984 (crônicas); *O observador no escritório*. Rio de Janeiro, 1985; *Cocho*. Rio de Janeiro, 1984; *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro, 1985; *O avesso das coisas*. Rio de Janeiro, 1987; *Moça deitada na grama*. Rio de Janeiro, 1987; *Poesia errante*. Rio de Janeiro, 1988; *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro, 1989; *Parewell*. Rio de Janeiro, 1996. Além disso, Drummond é autor de numerosas traduções (Mauriac, Laclos, Balzac, Proust, García Lorca, Maeterlinck, Molière, Knut Hamsun, etc.).

Estudos: Dos poetas brasileiros modernos, Drummond é um dos mais estudados e comentados. Muitas vezes, porém, a atenção limita-se a artigos jornalísticos em jornais e suplementos literários. Entre os estudos mais importantes, citamos: MÁRIO DE ANDRADE, in *Aspectos de literatura brasileira*. São Paulo, s.d., pp. 27–45; OTTO MARIA CARPEAUX, *Origens e fins*. Rio de Janeiro, 1943, pp. 329–330; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *Mar de Sargaços*. São Paulo, 1944, pp. 72–94; ANTÔNIO HOUAISS, “Poesia e estilo de Carlos Drummond”, in *Cultura*. Rio de Janeiro, setembro–dezembro de 1948, t. I, nº 1, pp. 167–186; OTHON MOACIR GARCIA, *Esfinge clara. Palavra puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, 1955; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “A máquina do mundo de Drummond”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; Id., “Notas em função de Boitempo (I e II)”, in *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro–São Paulo, 1972; SILVIANO SANTIAGO, “Carlos Drummond: a máquina do mundo”, in *Hispania*, setembro de 1966, t. XLIX, nº 3, pp. 369 ss.; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Carlos Drummond de Andrade: o poeta “gauche” no tempo e no espaço* (tese). Belo Horizonte, 1967 (depois, Rio de Janeiro, 1972); HOMERO SENA, in *República das letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed., pp. 15–22; LUIZ COSTA LIMA, *Lira e antilira*. Rio de Janeiro, 1968; TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro, 1969; ARNALDO SARAIVA, “A língua portuguesa e o modernismo brasileiro (O exemplo de Carlos Drummond de Andrade)”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris, 1970, t. II; ANTONIO CANDIDO, “Inquietudes na poesia de Drummond”, in *Vários escritos*. São Paulo, 1970; GILBERTO MENDONÇA TELES, *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro, 1970; Id., *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro, 1971 (acompanhado de um ensaio sobre o autor, pp. 205–223); JOAQUIM FRANCISCO COELHO, *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém, 1973; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, 1975; IUMNA MARIA SIMON, *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, 1978; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Drummond: análise da obra*, 1980; JOHN GLEDSON, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, 1981; FERNANDO PI, *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade*, 1981; JOSÉ MARIA CANGADO, *Os sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, 1993; GENETON MORAES NETO, *O dossiê Drummond*, 1994; LUIZ COSTA LIMA, *Lira e antilira: Mário Drummond. Cabral*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, 1995).

MEIRELES, CECÍLIA (Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1901 – 9 de novembro de 1964).

Textos: *Espectros*. Rio de Janeiro, 1919; *Nunca mais e poema dos poemas*. Rio de Janeiro, 1923; *Baladas para El-Rei*. Rio de Janeiro, 1925; *Viagem*. Lisboa, 1939; *Vaga música*. Rio de Janeiro, 1942; *Mar absoluto*. Porto Alegre, 1945; *Retrato natural*. Rio de Janeiro, 1949; *Amor em Leonoreta*. Rio de Janeiro, 1952; *12 noturnos da Holanda. O aeronauta*. Rio de Janeiro, 1952; *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, 1953; *Pequeno oratório de Santa Clara*. Rio de Janeiro, 1955; *Pistoia*. Rio de Janeiro, 1955; *Canções*. Rio de Janeiro, 1956; *Romance de Santa Cecília*. Rio de Janeiro, 1957; *Metal Rosicler*. Rio de Janeiro, 1960; *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro, 1961; *Solombra*. Rio de Janeiro, 1963; *Ou isto ou aquilo*, 1965; *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*, 1965. Textos (até 1958) in *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1958. PROSA: *Notícia da poesia brasileira*, 1935; *O espírito vitorioso*, 1959; *Rui*, 1949; *Problemas de literatura infantil*, 1951; *Giroflê, Giroflá*, 1956; *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel*, 1938; *Quadrante 1 e 2*, 1963; *Escolha o seu sonho*, 1966 (crônicas); *Flor de poemas*, 1972; *Cânticos oferenda*, São Paulo, 1981; *Os melhores poemas de Cecília Meireles*, 1984.

Estudos: Todos inclusos na *Obra poética* de 1958, in SLESP, 20 de janeiro de 1965. Além de LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, 1970; e

Id., *Três poetas de “Festa”: Tasso. Murilo. Cecília*. Rio de Janeiro, 1980.

SCHMIDT, AUGUSTO FREDERICO (Rio de Janeiro, 18 de abril de 1906 – 8 de fevereiro de 1965).

Textos: *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*. Rio de Janeiro, 1928; *Cantos do liberto Augusto Frederico Schmidt*. Rio de Janeiro, 1929; *Navio perdido*. Rio de Janeiro, 1929; *Pássaro cego*. Rio de Janeiro, 1930; *Desaparição da amada*. Rio de Janeiro, 1931; *Canto da noite*. São Paulo, 1934; *Estrela solitária*. Rio de Janeiro, 1940; *Mar desconhecido*. Rio de Janeiro, 1942; *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro, 1946; *Fonte invisível*. Rio de Janeiro, 1949; *Mensagem aos poetas novos*. São Paulo, 1930; *Ladainha do mar*, 1951; *Morelli*, 1933; *Os reis*, 1953; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1956 (com os precedentes, acrescidos de *Novos poemas* e *Um poemeto*). *Aurora lívida*. Rio de Janeiro, 1958; *Babilônia*. Rio de Janeiro, 1959; *O caminho do frio*. Rio de Janeiro, 1964. PROSA: *O galo branco*. Rio de Janeiro, 1948, 1957; *Paisagens e seres*, 1950; *Discurso aos jovens brasileiros*. Rio de Janeiro, 1956; *As florestas*. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: Além da bibliografia de CARPEAUX, *Pequena bibliografia*, op. cit., in COUTINHO, vol. v, pp. 161–163; cf. especialmente a *Revista acadêmica*, fevereiro de 1941, nº 53, número dedicado a Schmidt; OCTAVIO DE FARIA, in *Dois poetas*. Rio de Janeiro, 1935; TRISTÃO DE ATAÍDE, “A estrela solitária”, in *A poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte, 1941; MÁRIO DE ANDRADE, in *Aspectos da literatura brasileira*, s.d., 2ª ed., pp. 141–171; ROBERTO ALVIM CORREIA, in *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro, 1948; AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, in *Território lírico*. Rio de Janeiro, 1958; SÍLVIO ELIA, “Retrato do poeta”, in *Seleção em prosa e em verso de Augusto Frederico Schmidt*. Rio de Janeiro, 1975, pp. XIII–XVI.

RICARDO, CASSIANO (Cassiano Ricardo Leite: São José dos Campos, SP, 26 de julho de 1895 – São Paulo, 26 de fevereiro de 1974).

Textos: *Dentro da noite*. São Paulo, 1915; *A fruta de Pã*. São Paulo, 1917; *Vamos caçar papagaios*. São Paulo, 1926; *Martim-Cererê*. São Paulo, 1928; *Deixa estar. jacaré*. São Paulo, 1931; *O sangue das horas*. São Paulo, 1943; *Um dia depois do outro*. São Paulo, 1947; *A face perdida*. São Paulo–Rio de Janeiro, 1950; *Poemas murais*. São Paulo, 1950; *Vinte e cinco sonetos*. Niterói, 1952; *João Torto e a fábula*. Rio de Janeiro, 1956; *O arranha-céu de vidro*. Rio de Janeiro, 1956; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1957; *Montanha russa*. São Paulo, 1960; *A difícil manhã*. São Paulo, 1960; *Jeremias-sem-chorar*. São Paulo, 1964; *Os sobreviventes*, 1972. ENSAIOS: *O Brasil no original*. São Paulo, 1937; *O negro da bandeira*, 1938; *A Academia e a poesia moderna*, 1939; *Pedro Luís visto pelos modernos*, 1939; *A Academia e a língua brasileira*, 1943; *Marcha para o Oeste*, 1943; *A poesia na técnica do romance*, 1953; *O homem cordial*. São Paulo, 1959; *22 e a poesia de hoje*. São Paulo, 1962; *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: Cf. bibliografia in OTTO MARIA CARPEAUX, *Pequena bibliografia*, op. cit., in COUTINHO, vol. v. Citamos somente: OSWALDINO MARQUES, *O laboratório poético de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro, 1962; MÁRIO CHAMIE, *Palavra-levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro, 1963; JERUSA PIRES FERREIRA, *Notícia de “Martim-Cererê”*. São Paulo, 1970.

MORAES, VINICIUS DE (Marcus Vinicius de Moraes: Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1913 – 8 de julho de 1980).

Textos: *O caminho para a distância*. Rio de Janeiro, 1933; *Forma e exegese*. Rio de Janeiro, 1935; *Ariana, a mulher*. Rio de Janeiro, 1936; *Novos poemas*. Rio de Janeiro, 1938; *Cinco elegias*. Rio de Janeiro, 1943; *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo, 1946; *Pátria minha*, 1949; *Antologia poética*, 1955 e Rio de Janeiro, 1960; *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro, 1957; *Novos poemas*. Rio de Janeiro, 1959, vol. II; *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro, 1962; *Cordélia e o peregrino*. Rio de Janeiro, 1965; *O mergulhador*. Rio de Janeiro, 1968; *A arca de Noé*, 1970 (poesias infantis); *A mulher e o signo*. Rio de Janeiro, 1980; *Poemas de muito amor*, 1980 (antologia poética). **TEATRO:** *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, 1956; *Procura-se uma rosa*. Rio de Janeiro, 1961. **PROSA:** *Para uma menina com uma flor*. Rio de Janeiro, 1966. **EDIÇÕES:** *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1968; *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, 1974.

Estudos: Bibliografia in CARPEAUX, e in COUTINHO, vol. v. Entre os estudos mais envolvidos, cf. especialmente: OCTAVIO DE FARIA, *Dois poetas*. Rio de Janeiro, 1935, pp. 233–331; MÁRIO DE ANDRADE, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; SÉRGIO MILLIET, in *Diário crítico*. São Paulo, 1948; DAVID MOURÃO-FERREIRA, “O tema do amor na poesia de Vinicius de Moraes”, in *Hospital das Letras*. Lisboa, 1966; RENATA PALLOTTINI, “Vinicius de Moraes — Aproximação”, in *Revista brasiliense*. São Paulo, 1958, nº 16, pp. 137–165; DORA FERREIRA DA SILVA, “A temática da poesia de Vinicius de Moraes”, in *Diálogo*. São Paulo, 1959, pp. 15–26; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO e LEONE PICCIONI in *Vinicius de Moraes, Poesie e canzoni*, Gloria Piccioni (ed.). Florença, 1981.

CAPÍTULO XV: AS LETRAS BRASILEIRAS DE 1945 A 1964

*Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos,
constituições gradas, fecharem o definitivo a noção — proclamar por
uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe,
não pode.*

— João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 1959.

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la.*

— João Cabral de Melo Neto, 1966.

1. O pós-guerra brasileiro: para além do modernismo

1945 é o ano zero do mundo que sobreviveu a Hitler, aos campos de concentração, à bomba de Hiroshima. Para o Brasil, ele marca, com o fim do Estado Novo e o temporário afastamento de Getúlio Vargas da cena política, o início de um “experimento democrático” que, após alternados acontecimentos, encerrar-se-á bruscamente com o “golpe” militar de 1º de abril de 1964. Entrementes, justamente entre os diversos acontecimentos, estão a Constituição de 1946, o retorno de Vargas e o seu suicídio (1950–54), as eleições de 1955, a presidência de Juscelino Kubitschek (1956–60) com a revolução industrial, construção de Brasília e sua inauguração como capital do país em 21 de abril de 1960. O aniversário da execução de Tiradentes, protomártir setecentista da independência nacional, convergia assim com o dia da fundação de Roma.⁹¹ Sempre por iniciativa de Kubitschek, e com a colaboração de Oscar Niemeyer, Ciro dos Anjos e Darcy Ribeiro, seu futuro reitor, nascia naqueles anos a Universidade de Brasília. Haverá, depois, a fugaz aparição de Jânio Quadros, que, com a sua renúncia à presidência em agosto de 1961, levará à ribalta o personagem controverso e contraditório de João Goulart, suplantado em 1964 pela conjuração dos generais. O país entrava na fase da ditadura.

No plano cultural, os vinte anos que correm desde o pós-guerra até a metade dos anos 60 testemunham, por um lado, uma sucessão cada vez mais próxima de “gerações” que sobem à ribalta literária e, por outro, uma contínua interpenetração de poéticas individuais e coletivas, um jogo alternado de influências e de rebeliões, um experimentalismo poético sentido como engajamento social e um engajamento formalizado em esquemas abstratamente hedonistas. Então eis que aqui não é mais tanto a data de nascimento que conta, mas antes a qualidade dos personagens.

O modernismo, dado como morto já em 1930, recebe finalmente a sua certidão de óbito, mas também a sua justa valorização, no 1

Congresso Brasileiro de Escritores, que se reúne em São Paulo em 1945: manifestação de consciência ideológica e artística que Mário de Andrade, uma semana antes de morrer, ainda definirá como “verdadeira legitimação de dignidade para a inteligência brasileira”, embora lamentando que, entre as malhas do discurso coletivo, a palavra “poesia” tivesse sido acolhida com desagrado e ostentação de superioridade.

O fato é que a nova geração, recém-saída da guerra, adverte, antes de qualquer coisa, que o engajamento em relação à sociedade e a sua postura é mais crítico que inventivo. O intelectual se abre à interdisciplinaridade enquanto conjuga em si, como acontece com frequência, o poeta e o crítico literário, o narrador e o sociólogo; abre-se ao diálogo e o reclama. Não só: recupera do passado remoto e recente ou também da contemporaneidade aquilo que lhe é realmente contemporâneo. E eis a ritualização de escritores da geração precedente: Drummond, Murilo Mendes, Joaquim Cardozo e, num certo nível, Cecília Meireles. Da justaposição de experiências literárias diversas e contraditórias emerge o significado que tem para as novas gerações o termo “moderno”, ou melhor, “contemporâneo”. Que não está nos conteúdos, mas nos modos como esses conteúdos são encarados. Nesse plano não há mais fratura ideológica entre o poeta concretista que trabalha, aparentemente por puro hedonismo, o próprio material verbal, o artista pós-informal, o poeta *folk*, o cineasta psicólogo de indivíduos e da sociedade, o crítico estruturalista e o escritor engajado. Porque todos exercitam uma atividade crítica, de denúncia, desmistificadora, sobre o material que examinam: seja a palavra, o dado histórico, o fato social ou o acontecimento político. E nesse sentido são revolucionários tanto Guimarães Rosa — que realiza a própria obra redutiva e crítica sobre a linguagem no nível puramente verbal, na presença de conteúdos, de “histórias” muito frequentemente tradicionais — quanto João Cabral, que submete ao processo formas e conteúdos, e quanto o poeta do *Violão de rua*, para quem a poesia é instrumento de denúncia, de crítica social e de política.

Entre os motivos que passam a dominar o espaço mental brasileiro de 1945 a 1964 estão o tema e a ideologia do desenvolvimento e do

subdesenvolvimento. Nasceram os grandes ensaios sobre nacionalismo e desenvolvimento nacional, entre desenvolvimento econômico e desenvolvimento político. O Brasil é investigado como realidade global, em uma redescoberta que, no nível literário, se vale do popularismo em formas ora neorromânticas, ora neorrealistas: artes regionais e populares, teatro regional nordestino, poesia “popular” e música *folk*, cinema de tema nacional e folclórico com intenção de denúncia atual, sempre, de todo modo, com o distanciamento culto próprio dos intelectuais. E aqui o Brasil não é uma província isolada e marginal da cultura. É um país extremamente receptivo de toda invenção, moda, cacoete cultural, que venha de qualquer parte do globo. E isto justamente porque tem grandes e cosmopolitas cidades como Rio de Janeiro e São Paulo; tem regiões longínquas e inexploradas; tem museus de vanguarda; tem analfabetismo em massa; recebe povos de todas as cores e cultura e já produz uma arte, uma poesia, uma narrativa e, em certo sentido, uma crítica de “exportação”: como auspiciara Oswald de Andrade.

2. A “geração” de 45

A primeira e a mais importante manifestação grupal do pós-guerra é aquela da chamada “geração de 45”.

O ponto de encontro inicial dos homens de 45 foi a revista *Orfeu*, fundada em 1947 no Rio de Janeiro por Fernando Ferreira de Loanda (nascido em 1924, autor de *Equinócio*, 1956; *Do amor e do mar*, 1964), junto com Fred Pinheiro, Darcy Damasceno, Lêdo Ivo e Bernardo Gersen. O título simbolista, que evoca o primeiro *Orpheu* português de 1914, conotava a revista que sobreviveria até 1953. De Curitiba responderá *Joaquim*, enquanto que em Fortaleza aparecerão *José e Clã*; no Recife, *Região*; em Belo Horizonte, *Edifício*; no Rio Grande do Sul, *Quixote e Cancial*; e em São Paulo, a *Revista brasileira de poesia*, fundada em 1947 por Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Acióli, Carlos Burlamáqui Köpke e Domingos Carvalho da Silva, a

quem se deve, em 1948, a proposta de nome para a geração. O primeiro número contava com um ensaio de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que seria posteriormente considerado o manifesto da nova escola e que como tal seria logo atacado inesperadamente pelo onipresente Oswald de Andrade. Nesse ínterim, multiplicam-se as manifestações de corralidade poética: I e II Congresso de Poesia do Recife, 1941 e 1946; I Congresso de Poesia de São Paulo, 1948; II Congresso de Poesia do Ceará, 1948.

O denominador que agrega esses poetas — alguns dos quais quase desaparecidos do cenário literário hodierno, outros estabelecidos com tamanha personalidade a ponto de merecerem um discurso autônomo (é o caso de João Cabral de Melo Neto) — é, no momento de sua estreia, justamente em torno do ano de 1945, a aceitação de uma poética que foi definida como de recuo ideológico e de aprofundamento técnico, e sobre a qual, de todo modo, vale a pena refletir antes de oferecer um juízo demasiadamente limitante.

Inserindo-se na pregação estética dos mesmos modernistas (o último Mário de Andrade, que auspiciava um retorno à disciplina e ao artesanato poético após a orgia do verso livre de 22), resistindo aos “truques fáceis do modernismo” — a espirituosa “piada”, o *qui pro quo*, a por demais simples associação de ideias — e a toda a sua “irritante farmacopeia” (Sérgio Milliet), a gente de 45 se propunha conjugar, em literatura, uma visão universalista a um rigoroso artesanato. Escolhia os próprios mestres em zonas que iam de Rimbaud aos surrealistas, de Fernando Pessoa a Jorge Guillén, de Rilke a Valéry, de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez, e também de Ungaretti a Montale, com a recuperação de poetas brasileiros da geração precedente: Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, os mais aristocráticos entre os modernistas e justamente aqueles que, naqueles mesmos anos, redobravam sobre experiências formalistas de elevada arte poética. Mas estavam impregnados sobretudo de cultura anglo-saxã: Pound e Eliot. O seu retorno à rima, à métrica clássica, o controle obstinado e estetizante da página escrita, a rejeição do “prosaico e do excrescente”, bem como do nacionalismo literário de qualquer cor e o hermetismo inicial pareceram a alguns uma volta no tempo.

As definições negativas de neoparnasianismo, de exangue estetismo, juntam-se àquelas, positivas, de decoro poético, de rigor formal, de culto da beleza, de agudo senso das proporções, de intelectualismo estético, de neoclassicismo, de poesia para os olhos em vez de para os ouvidos (etiqueta inventada, e não com conotação negativa, por Manuel Bandeira, mas aplicável somente a alguns: aqueles que constituíram a ponte com as vanguardas concretistas). Mas ainda uma vez será preciso recordar que não são as poéticas a fazer a poesia, mas sim os poetas. E também que na escola e na poética niveladora dessa consciente geração intermediária, que se coloca entre a anarquia dos pais e aquela dos filhos com uma indubitável solenidade, mas também com a serena gravidade de quem necessita sobretudo de ordem, convirá como sempre distinguir antes de julgar.

O primeiro balanço da nova poesia, feito por Fernando Ferreira de Loanda no *Panorama da nova poesia brasileira* de 1951, incluía vinte e quatro nomes. Em uma segunda coletânea, a *Antologia da Nova Poesia Brasileira*, proposta pelo mesmo Ferreira de Loanda em 1965, a lista caía para dezessete nomes, quatorze destes já incluídos no *Panorama* precedente e três novos.

Aceitando com liberdade essa primeira decantação, verificaremos que os poetas de 45 têm datas de nascimento entre 1911 e 1926, mas estrearam todos mais ou menos em torno do ano 1945. Provêm de todos os estados do Brasil, ainda que os grupos mais organizados sejam aqueles do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Minas e de Recife, com ramificações no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina. A temática “universal” e as técnicas em comum tornam inoperantes e inúteis, aqui, os agrupamentos por estados que nos ajudaram em outros momentos deste nosso estudo. É o que acontece toda vez que a literatura prescinde, por um lado, do folclore e, por outro, de implicações políticas e sociais de caráter local e não universal. É melhor então o critério cronológico. Por data da estreia literária.

2.1. os poetas de 45

O primeiro livro da geração é comumente considerado *Mundo submerso* (1944), de Bueno de Rivera (1911–82), um químico de Minas que nesta obra e, depois, em *Luz do pântano* (1948) e, enfim, em *Pasto de pedra* (1971), dá dignidade formal ao cotidiano cantando a própria Ângela real ou buscando temas e motivos a partir da própria experiência de laboratório (“O microscópio”). Mas que também, “homem sismógrafo”, registra as emoções coletivas e sente as injustiças sociais; ou, introvertido, ausculta-se a si mesmo e busca fazer poesias desde as próprias “imagens abissais e sufocantes”. Há sempre um olho que o observa em seus versos: pode ser o olho do pesquisador ao microscópio, o olho do homem solitário em um mundo sem ternura, o olho do marido tenso enquanto o ginecologista esmiúça o corpo de sua mulher, mas também o olho da consciência que, como um Aleph de Borges, não o abandona:

Olho imensurável
que brilha sobre mim
como a estrela trêmula
sobre o negro pântano.

“O olho”, in *Mundo submerso*, 1944.

A nota social vibra também nos versos do recifense Mauro Mota (1911–84: *Elegias*, 1952; *Os epitáfios*, 1959; *Canto ao meio*, 1964), o qual, embora do jeito contido de 45, desenvolve, diluindo-a e colorindo-a de sentimentalismo populista, a temática que antes dele já fora tomada pelo recifense Joaquim Cardozo. De resto, o que caracteriza os seus versos é sempre o tom elegíaco e a recuperação coloquial de imagens tradicionais.

Quase todos esses poetas são também críticos e ensaístas, e realizam em si aquela unidade crítico-operativa que é uma das constantes de nossa época; e que nobilita o produto artístico também quando esse não revela uma vocação e uma personalidade excepcionais.

O inventor da geração de 45 é talvez Domingos Carvalho da Silva (nascido em 1915, em Portugal, e posteriormente emigrado para São Paulo), cofundador da *Revista brasileira de poesia* e teórico do movimento, em escritos que vão de *Há uma nova poesia no Brasil*, de

1948, à *Poesia-expressão e aceitação* de 1961. Em seus versos pacatos (*Rosa extinta*, 1945; *Praia oculta*, 1949; *Girassol do outono*, *A fênix refratária*, 1959; *À margem do tempo*, 1963), a lição formalista do Fernando Pessoa grecizante (Ricardo Reis) se mistura à experiência surrealista (os portugueses sempre, mas também Murilo Mendes), para depois se voltarem à recuperação artesanal da “cantiga de amigo” paralelística galego-portuguesa, colocada, todavia, na boca do homem-poeta em vez da “fremosa dona-virgo” da tradição.

Minha pastora anda sobre o mar
a cantar.
Anda sobre o mar minha pastora
ai, senhora!
Anda a pastora de minha vida
sobre o mar.
E as ondas são anhos de apascentar,
ai, velida!
Anda sobre o mar e eu sem ninguém,
ó meu bem.

“A fênix refratária”.

Uma vocação e um itinerário poético sem desvios bruscos. Do mesmo modo, os livros mais recentes de Domingos Carvalho da Silva conjugam como sempre o exercício poético com o crítico (*Vida prática*, 1976; *Liberdade embora tarde*, 1985; *Uma teoria do poema*, 1989).

Com a escolha mesma do próprio nome literário, em sinal de fidelidade heráldica à memória do pai, Alphonsus de Guimaraens Filho (nascido em 1918), filho caçula do poeta de *Kyriale*, define espiritualmente (“dois destinos misturando”, dirá Manuel Bandeira) e ao mesmo tempo limita, com polêmica vontade de explorar, a própria ação literária. Esta se exercita na construção do soneto (*Lume de estrelas*, 1940; *A cidade do sul*, 1948; *Sonetos com dedicatória*, 1956; *Discurso no deserto*, 1982), mas sabe também curvar-se com facilidade ao *cantabile* neorromântico ou imiscuir a geometria inédita de Brasília no tradicional e familiarmente tópico hinário à lua:

lua derramada
sobre escadarias,

lua deslembrada
de remotos dias,
lua de Brasília,
lua de Goiás...

E talvez seja esta ainda a lua da Ismália paterna, “remota ilha”, que o “frustrado, insano cosmonauta” de hoje não conseguirá jamais alcançar.

Há toda uma linha espiritualista que liga entre si muitos desses poetas. Mas as diferenças são grandes. O catarinense Marcos Konder Reis (nascido em 1922: *Tempo e milagre*, 1944; *Menino de luto*, 1947; *Praia brava*, 1950; *Armadura do amor*, 1965; *Campo de flechas*, 1978), acrescenta a conotação maldita, a angústia metafísica em uma obra voluntariamente incontrolada, dionisiaca, onde o verso longo e a prosa se fundem numa nebulosa incandescente:

Na fimbria azul do sono o céu desaba verde,
Acorda-me de susto o voo negro
De um pássaro perdido sobre o abismo
[...]

Muitos desses poetas-críticos de 45 chegam à sua compostura formal, mas também ao gosto pela inflorescência, à predileção por certas figuras de forma e de significado, através de certos resgates e alusões cultas (os temas decadentes, Bizâncio) que vêm da frequência da poesia anglo-saxã. É como se a geração de 45 se dividisse em duas correntes: aquela das geometrias abstratas que, através de João Cabral, leva aos concretistas, e aquela do arabesco barroco (Shakespeare, Góngora) e floreal (simbolismo, crepúsculo, *art nouveau*). A esta segunda corrente parece pertencer Péricles Eugênio da Silva Ramos (nascido em 1919), tradutor de Shakespeare e um dos literatos mais característicos da geração, seja como crítico (*O amador de poemas*, 1956; *O verso romântico*, 1959; *Do barroco ao modernismo*, 1967), seja como poeta. A sua trajetória é em certo sentido paradigmática: porque parte do estetismo puro (*Lamentação floral*, 1946; *Sol sem tempo*, 1953) e de um artesanato de alto nível (o vocábulo aristocrático, o uso do mito-símbolo, o sentimento do tempo), para chegar, com os poemas em prosa de *Lua de ontem* (1960), à postura participante da “poesia verdade”:

Áspera é a terra:
porém quando te despes, calmo trevo,
contaminado pelo aroma de jasmins sem consistência
ergue-se no ar
um canto nupcial de pólen tontos;
e ao embalo dos astros renascendo,
eu sementeiro,
confiante no futuro,
lavro meu campo ensanguentado de papoulas
com touros cor de mar ou potros como luas

“Poema do sementeiro”, in *Sol sem tempo*, 1953.

De José Paulo Moreira da Fonseca (nascido em 1922), Ruggero Jacobbi traçou um belo retrato para uso dos italianos; e é um retrato que de certo modo poderia se tornar geracional, válido para toda ou boa parte da geração de 45:

Há tanta cultura europeia por detrás de tal poeta, que ao europeu distraído assalta a vontade de considerá-lo, antes de mais nada, um provincial; de convidá-lo a avizinhar-se à sua matéria mais próxima, mais tropical, mais típica. Mas nesse caso o verdadeiro provincial (o turista) seria o europeu. Pois o espírito do Novo Mundo reina em José Paulo e se projeta com extrema vitalidade; e revela justamente a sua novidade quando se encontra em conflito com a velha cultura e com os seus símbolos mais poderosos. Com afeto, desdém, ironia: quase de respeitoso e comovido herdeiro à cabeceira de um ente querido agonizante, de quem seja importantíssimo recolher as últimas palavras, mas de quem também urge organizar o museu de memórias.

Informações sobre Alexandros Apollonius, 1960.

Alexandros Apollonios é uma invenção de José Paulo: um heterônimo seu, à maneira de Fernando Pessoa ou de Antonio Machado, um *alter ego* grego, cosmopolita, literato, conhecedor de artes plásticas, vagamente sociólogo e visceralmente filósofo, em tudo “por mero exercício contra o *taedium vitae*⁹² e o sepulcro”. Uma experiência nos domínios do *humour* e da prosa por parte de um poeta que estreara com os controladíssimos versos da *Elegia diurna* (1947) e das *Poesias* (1949): poesia grave, de preocupações ontológicas, mêmores de Eliot, Rilke, de John Donne e de Sá de Miranda, mas também do último Jorge de Lima, continuada em *Poemata* (1950), *Dois poemas* (1951), *A tempestade e outros poemas* (1956) até *Uma cidade* (1965), com um *intermezzo* dramático em *Dido e Eneias* (1953) e vinte e quatro quadros históricos em *Raízes*

(1957), *pendant* realístico brasileiro da messiânica *Mensagem* de Fernando Pessoa. O exercício poético continua ao longo dos anos: *Luz sombra* (1973); *Palavra e silêncio* (1974); *Tua namorada é a viagem* (1980) até *Cores e palavras* (1984), poesia e pintura, e *As sombras, o caminho e a luz* (1988). Na vida, o poeta é pintor de sucesso, de estro metafísico: fachadas de casas de outros tempos, portas, janelas e balcões que subentendem uma sempre velada paisagem humana. Um pintor-poeta do qual podem vir historietas florentinas como esta, entre a apologia e a caricatura, a ecoar o humor pudico de Mário Quintana:

Ermete Barberini naufragou ao largo de Livorno e, não sabendo nadar, submergiu nas águas. Como, todavia, possuía um admirável poder de adaptação, após um dia e poucas horas já sabia fazer uso, otimamente, do oxigênio marinho. Mas a prova fora excessiva, tanto que quando as marés o vomitaram em uma praia deserta, ele se viu incapaz de respirar. Imediatamente ele voltou a mergulhar e após enormes esforços subiu o Arno até chegar à cidade, e ali, sob a *Ponte Vecchio*,⁹³ fez chamar os seus cunhados, os quais, compreendendo a delicada situação, súbito comissionaram ao engenheiro Grimaldi (Orso) a fabricação de um aquário, onde Ermete vive ainda disposto a terminar a sua monumental história dos bancos florentinos.

Memórias de Alexandros Apollonios, 1960.

Belo poeta, seguramente um dos mais dotados da geração de 45 é Lêdo Ivo (nascido em 1924), hoje um dos imortais da Academia Brasileira de Letras. Chega a haver até demasiada sapiência mimética na extraordinária ductilidade de seu verso, em sua capacidade de curvar-se à lei do soneto:

Agora que é abril, e o mar se ausenta,
secando-se em si mesmo como um pranto,
vejo que o amor que te dedico aumenta
seguindo a trilha de meu próprio espanto.

De distender-se em seguida em verso longo:

Minha vida é como uma janela aberta sobre a Ásia

E de mimar com extrema inteligência concretistas e “participantes”:

Na escola primária
Ivo viu a uva
e aprendeu a ler.

Ao ficar rapaz
Ivo viu a Eva
e aprendeu a amar.

E sendo homem feito
Ivo viu o mundo
seus comes e bebes.

Um dia num muro
Ivo soletrou
a lição da plebe.

E aprendeu a ver.
Ivo viu a ave?
Ivo viu o ovo?

Na nova cartilha
Ivo viu a greve
Ivo viu o povo.

“Primeira lição”, in *Estação central*, 1964.

A recusa de uma “cifra” comercialmente cômoda, de uma cifra repetida até a exaustão a assinalar o produto artístico, é, por um lado, sinal de liberdade e de vivacidade espiritual: pode se tornar, porém, só divertimento. Lêdo Ivo, jornalista, refinado e agudo ensaísta, romancista, ótimo tradutor (*Uma temporada no inferno* e *Iluminações*, 1957, de Rimbaud), mas sobretudo poeta (*As imaginações*, 1944; *Ode e elegia*, 1945; *Acontecimento do soneto*, 1948; *Ode ao crepúsculo*, 1948; *Um brasileiro em Paris* e *O rei da Europa*, 1955; *Magias*, 1960; *Uma lira dos vinte anos*, 1962; *Estação central*, 1964; *Finisterra*, 1972; *A noite misteriosa*, 1982; *O soldado raso*, 1988), é já, por sua vez, autor imitado: no exercício do soneto, mas sobretudo na audácia da adjetivação, bem como no gosto controlado e áulico (“o verde condenável das piscinas” ou “o fulgor persuasivo e sonoro como um riso”).

Fino tradutor de Valéry e de Góngora, bom crítico de escola estilística espanhola (Dámaso Alonso), mas sobretudo poeta rigoroso e econômico em sua reproposta não só do soneto, mas também da quadra, do guitarreio e do romance, foi Darcy Damasceno (1922–88: *Poemas*, 1946; *Fábula serena*, 1949; *Jogral caçurro e outros poemas*, 1958):

Uma rosa suspensa da memória
Onde um rio escorrendo molha a sombra
E uma ovelha em silêncio pasce as nuvens
Prisioneiras das últimas montanhas

no qual o preciosismo entendido como escolha estética e disciplina tem um constante contraponto na expressão “agudamente lírica”.

Os poetas de 45 são ainda muitos: e ao querer assinalar no coro as vozes mais significativas, há o risco de cometer injustiças e erros de perspectiva. Basta, de todo modo, ter assinalado algumas constantes temáticas e formais e deixar aqui indicados os nomes de outros que poderão, talvez um dia, ser inseridos nas malhas do discurso proposto da autoridade capaz de alternar-lhe a estrutura: José Escobar Faria (nascido em 1914: *Os dias iguais*, 1948; *Poemas de câmara*, 1950; *Elegia do exílio*, 1952; *Poemas elegias*, 1953; *Rosa dos ritos*, 1954); Mário da Silva Brito (nascido em 1916: *3 romances da vida urbana*, 1946; *Biografia*, 1952; *Universo*, 1961, todos reunidos em *Poemário da Silva Brito*, 1965); Oswaldino Marques (nascido em 1917: *Poemas quase dissolutos*, 1946); Ciro Pimentel (nascido em 1926: *Poemas*, 1948; *Espelho de cinzas*, 1952; *Poemas atonais*, 1979); Antônio Rangel Bandeira (nascido em 1917: *Poesias*, 1946; *A forma nascente*, 1956); Antônio Olinto (nascido em 1919: *Presença*, 1949; *A paixão segundo Antônio*, 1967); Geraldo Vidigal (nascido em 1921: *Predestinação*, 1945; *Cidade*, 1952); Homero Homem (nascido em 1925: *Calendário marinho*, 1956); Afonso Félix de Sousa (nascido em 1925: *O túnel*, 1948; *Íntima parábola*, 1960; *Álbum do Rio*, 1966, até *Pretérito imperfeito*, 1976); Maria Ângela Alvim (1926–59: *Superfície*, 1950; *Barca do tempo* nos *Poemas*, 1961); Laís Correa de Araújo (nascida em 1929: *O signo e outros poemas*, 1955); César Leal (*Os cavaleiros de Júpiter*, 1969); Otávio Melo Alvarenga (nascido em 1927: *Antemanhã*, 1946); Wilson de Figueiredo (nascido em 1924: *Mecânica do azul*, 1947); Celina Ferreira (nascida em 1928: *Poesia de ninguém*, 1954); José Paulo Bisol (nascido em 1928: *Sim à vida*, 1957) e, enfim, Affonso Ávila (nascido em 1928: *O açude*, 1953; *Código de Minas*, 1969; *Cantaria barroca*, 1975), que reúne como poucos o engajamento ideológico com a pesquisa experimental.

2.2. os franco-atiradores de 45

Mas há outros poetas que, estreando naqueles mesmos anos, e partindo de idênticas premissas estéticas, não se reconheceram oficialmente como membros da geração, ainda que para nós o seu lugar seja aqui, entre esses civilizados cantores da forma.

Maria da Saudade Cortesão (nascida em 1916), portuguesa de nascimento, brasileira por adoção, filha de Jaime Cortesão, mulher de Murilo Mendes, revela-se, em *O dançado destino* (1955), poetisa caligráfica de arabescos refinados. As guirlandas verbais que emolduram em delicada *liberty* suas paisagens metafísicas, reflexos de um mundo mineral habitado pelo cristal e pelo aço, pela geada, pela madrepérola e pelas opalas, fazem de cada texto seu um esmalte monocromo, um marfim precioso, conclusivo e irrevogável. Desenham em grafite, com versos sustentidos em que a quadra rimada de octossílabos se alterna ao hendecassílabo, paisagens simbólicas nas quais, sob céus de porcelana, movem-se Ofélia, Fedra, Ariana (com reminiscências portuguesas de Camilo Pessanha e de Mário de Sá-Carneiro). Basta um exemplo de “A mulher de Loth”:

Expulsa da própria morte,
Estátua de sede e sal
Olho as ruínas e a lua.
O chacal do grito escava
A minha garganta muda.

É o clima rarefeito que conota, mas com impregnação tropical — onde a *liberty* se contamina de um barroco filtrado através de Jorge de Lima —, a poesia da pernambucana Deborah Brennand (nascida em 1927: *O punhal tingido*, 1961; *Noites de sol*, 1964). Ou em que trabalha, em isolamento discreto e altivo, sublinhado pelos títulos de seus livros (*Fuga*, 1945; *Campos cercados*, 1952), Yolanda Jordão (nascida em 1915): autora de uma poesia em que “abstrato e cotidiano se fundem lentamente” (Carlos Drummond de Andrade) sob o estímulo formador e informador do ritmo; uma poesia capaz de renovação até absorver a experiência do concretismo e das últimas vanguardas (*Ponte de pedra*, 1970; *Retrato oblíquo*, 1973; *Manual de*

escritor, 1979; *Antologia*, 1983) com o seu *pastiche* plurilíngue e a exclamação à maneira de Walt Whitman:

Andei esta manhã
num bosque florido
— Rose Petal Preserve —
(não é preservativo)
no café com leite e pão
geleia cor de vinho
cheiro de rosa na boca.
Infância ensolarada!
Deliciously different
San Francisco, California,
Sunny Product, Inc.

“Omar Khayyam’s Product”, 1970.

Poeta franco-atirador de 45, autor dramático, narrador irreverente (desde *Internato*, 1951; *A vida nos braços*, 1954; *O digno do homem*, 1957, este último um irônico *Io e Lui* de Moravia⁹⁴ *avant la lettre*, até *Todas as mulheres*, partes I e II, 1986), mas sobretudo genial crítico de ideias e literato anticonformista, o gaúcho Paulo Hecker Filho (nascido em 1927; crítica e autocrítica: *Diário*, 1949; *A alguma verdade*, 1952, etc.; poesia: *Perder vida*, 1985; *Ver o mundo*, 1995) escreve o epitáfio da geração à qual se recusa pertencer:

A pedra de toque do lírico está na prosa.

2.3. João Cabral e a poesia em laboratório

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la.*
— João Cabral de Melo Neto, 1966.

Entre os poetas de 45, João Cabral de Melo Neto (nascido em 1920), a mais autêntica e a mais alta entre as vocações poéticas da “geração”, recorta para si um espaço próprio autônomo, defendido por um gelo de respeito. É necessário isolá-lo, embora ele mesmo, apoiador convicto da classificação geracional, tenha aceitado para se definir a

qualidade de “poeta de 45”. Mas somente do ponto de vista de registro, porque sob o perfil poético ele sabe ser único. E por isso também a sua poesia costuma ser escolhida como ponte entre a pesquisa formal e desengajada de alguns expoentes de 45, o jogo intelectualista dos concretistas e o construtivismo engajado dos poetas dos anos 60 e 70.

Poeta “de duas águas”, João Cabral leva à máxima decantação dois dos postulados geracionais: que podem mesmo aparecer como inconciliáveis entre si, mas que nessa práxis poética coexistem lado a lado, originando até mesmo as coordenadas de um sistema literário. De um lado encontramos o rigorismo formal, o senso agudo da medida e ao mesmo tempo da validade do poema em si, como produto verbal concluso e irrevocável, não portador de mensagens, mas libertador autônomo de significados. Por outro lado, revela-se a consciência da missão do poeta como de célula capaz de captar e de sintetizar problematicamente a experiência da vida, de se fazer divulgador participante de realidades humanas e sociais. No itinerário de João Cabral, a segunda instância se faz presente somente por volta dos anos 50. A estreia é em prosa (*Considerações sobre o poeta dormindo*, 1941), mas já a serviço da verdadeira vocação desse completo homem de letras: a poesia. E eis, um após o outro, *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947). Na pesquisa das fontes, dos mestres, das afinidades, os nomes frequentes são Drummond, Murilo Mendes, Valéry, os surrealistas, embora já sob rigoroso controle intelectual. Começa desta obra de podadura prévia a aventura de João Cabral. O seu paradigma é o engenheiro, Le Corbusier (“Machine à émouvoir”), o inventário é aquele de seus futuros instrumentos de trabalho:

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

Poeta da estrutura, João Cabral rejeita, contudo, a estrutura histórica, a forma codificada na qual versar uma nova inspiração. Diferentemente dos outros poetas de 45, recusa-se ao soneto (“como reencarnar Olavo Bilac”) e cria ele mesmo previamente a própria lei, escolhendo para si leis estruturantes entre aquelas fixadas pelos lógicos

(Max Bill: polaridade, enumeração, progressão, desenvolvimento lógico...). Para além de seu lúcido artesanato (“não acredito em inspirações, eu trabalho o meu material”), cabe-lhe a lição de Valéry: dado que o homem é um ser raciocinante, a única coisa que interessa do homem são as obras do pensamento, e de um pensamento que mais se afina quanto mais dura é a prova. Daí a concepção da poesia como processo de seleção, direcionada a atingir o máximo de informação estética e o mínimo de entropia, onde entropia é, como teoriza Max Bense (e divulgam no Brasil os concretistas), o equivalente de desordem.

Quando em 1968 João Cabral organizou suas *Poesias completas*, a montagem foi aquela “ao inverso”: abrindo o volume *A educação pela pedra* (1966); depois *Serial* (publicado junto dos textos precedentes em *Terceira feira*, 1961); *Dois parlamentos* (1961); *Quaderna* (1960); *Uma faca só lâmina*, *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* (todos os três publicados com textos precedentes em *Duas águas*, em 1956); *O rio* (1954); *O cão sem plumas* (1950), até os livros de estreia dos quais já se falou. Como se a recusar um exame em progressão diacrônica e a exigir um juízo, total e totalizante, sincrônico, de uma obra que, ao invés de como fruto de um devir e de uma maturação, apresenta-se como estrutura completa, na qual cada elemento se insere com uma função própria. E, contudo, as fases existem e o amadurecimento é enorme. A dedicatória (a Drummond) e a epígrafe (de Mallarmé) de *Pedra do sono* eram já duas precisas indicações de percurso: mas a matriz era então, quase inconscientemente, o surrealismo visionário e noturno de Murilo Mendes (a quem a dívida de reconhecimento será paga depois com a dedicatória de *Quaderna*). De Murilo os inícios em primeira pessoa:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua.

Seus os manequins à maneira de De Chirico, os manequins corcundas nos quais o poeta, em silêncio, se reflete; seus os poemas-bicicletas sobre os quais montam os amigos alucinados, o mar que sopra sinos, os arcanjos silenciosos sobre patins, o anjo da guarda, as janelas, as frutas decapitadas. Mas o título era já cabralino na capacidade

evocativa do polissentido “direto”: *Pedra do sono*, com efeito, que por um lado introduz a pedra, símbolo-tema-palavra-chave da futura poesia de João Cabral, e por outro o sono, indicador da dimensão onírico-surrealista do volume, é, ao contrário, simplesmente o nome de um vilarejo de Pernambuco, *habitat* poético de Cabral, que lhe encontrará em seguida um correspondente estilístico em uma Espanha queimada e antiquíssima, da qual ele se descobrirá “naturalmente” poeta.

O verdadeiro João Cabral nasce, todavia, com *O engenheiro*, livro em que a linguagem já está solidificada, espessa, petrificada em sua intencionalidade denotativa. A paisagem é diurna e exige palavras límpidas para sua definição. E também os objetos são diversos: os sapatos de borracha de Joaquim Cardozo, o guarda-chuva, o lápis, a luta branca do poeta sobre papel, a lição (a primeira de uma série: e os mestres serão, de vez em vez, a água, a pedra, a terra andaluza, o “canavial”) da poesia:

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.
Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

Um horizonte tão rigoroso (a referência aqui é a Jorge Guillén e ao seu *Rigorous horizonte*) é também o horizonte do deserto, onde seca a flauta de Anfion: e a *Fábula de Anfion* (1947) é a fábula da palavra que se espera dissecada e que, ao invés, ressurge em sua “injusta sintaxe”. São os anos em que João Cabral parece deveras dissecado por seu exercício, quando explode *Cão sem plumas* (1950), que traz a nota social e engajada do poeta ao diálogo dos homens. O cão sem plumas é de fato o Rio Capibaribe que atravessa o Recife, o Nordeste, rio pobre, prenhe de terra negra, rio serpente, em que se identificam os homens ossudos do Nordeste:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua

é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

A invenção do rio ressurgirá ainda, sempre mais rica e completa. Em 1953 será a vez de *O rio*, com seu longo subtítulo didascálico: “Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”. O personagem que diz “eu”, aqui, é o rio mesmo e seu “relato” da história de um Nordeste de cana-de-açúcar, de engenhos mortos, de refinarias decadentes. É o clima em que amadurece uma das mais afortunadas invenções de João Cabral, o “auto de Natal pernambucano”, *Morte e vida severina*. O texto, encenado no Brasil, na França e em Portugal, teve um tal sucesso de público que só por esse motivo mereceria um parágrafo dedicado a si na história do teatro brasileiro. Mas, deixando de lado a destinação teatral para a qual o texto nasce, vale a pena sublinhar nele a densa investigação de linguagem que subjaz a uma expressão intencionalmente direta, de gosto popularesco. Na história de morte-vida do retirante Severino, ator protagonista, espectador do “auto” de Natal, quem morre, e de morte “matada”, é um outro Severino, idêntico a ele, e quem nasce é sempre Severino, um filho Severino, na terra em que todo homem é Severino:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

A estrutura para João Cabral revela o sentido: e quando descobrimos que na métrica que disciplina os monólogos “popularescos” do retirante Severino estão todos os metros da tradição hispânica (o romance, a balada catalã do Conde Arnaut, a cantiga galego-portuguesa), vemos como o “auto” pernambucano é uma espécie de homenagem a toda a Península Ibérica. O trabalho é de cinzel antes e de esponja depois, para cancelar os sinais da estrutura prévia, de modo que aquilo que resta e que se percebe seja somente o “resultado”.

Pode parecer que um poeta assim, desumanizado, seja incapaz de amor. Mas, ao contrário, poucas poesias amorosas têm a profunda vitalidade de textos como “Imitação da água”, que aparece em *Quaderna*. E poucos romances-denúncia mostrarão um amor à terra como *Educação pela pedra*, onde o mar aprende com o canavial e onde o canavial aprende com o mar, mas onde o homem aprende com a pedra, capta-lhe a lição inenfática e impessoal, a lição de moral, a resistência fria, a lição estética, a carnadura concreta, a lição de economia, o adensar-se compacta. Um sertão diferente, com um confronto andaluz, em que o “canto a *palo seco*”⁹⁵ se eleva “num deserto devassado pelo sol”.

A produção mais recente, embora na direção de uma progressiva essencialização do dito poético, revela um outro aspecto do autor, aquele do “contador de histórias”, de *exempla*, no sentido medieval da palavra. O primeiro título dessa fase é *Museu de tudo* (1975), que recolhe os textos compostos entre 1966 e 1974, com uma explícita denúncia da casualidade que governa a coleção de todos os materiais de um museu.

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.

Mais unitariamente vertebrado, *A escola das facas* (1980) reúne textos todos inspirados pela paisagem nordestina, enquanto o “poema por vozes” *Auto do frade* (1984) voltará à forma dramática e à estrutura coral de *Morte e vida severina*. Mas voltaremos a este no

capítulo dedicado exclusivamente ao teatro. Ainda uma coletânea de versos, improvisos de poesia desabrochados a partir dos acontecimentos, em *Agrestes* (1985) até que, através do *intermezzo* do *Crime na calle relator* (1987) e dos *Poemas pernambucanos* (1988), chega-se ao preciosismo de *Sevilha andando* (1990), comovida homenagem à cidade que para Cabral se erige paradigma de toda uma experiência existencial e poética.

3. A ficção depois de 1945: o romance experimental

Se o “romance dos anos 30” era um romance radical em seu empenho sociológico; se, em alguns casos (Lins do Rego), ele se instituiu como passarela entre a literatura e a antropologia cultural (Gilberto Freyre), em instrumento de denúncia (Jorge Amado) ou em tentativa de descrição, denunciadora sempre, de condições subumanas (Graciliano Ramos), a narrativa do pós-guerra parece abandonar também no Brasil finalidades extraliterárias para voltar todo interesse ao instrumento expressivo. A linguagem, qualquer linguagem, seja da literatura ou das artes visuais, do teatro ou do cinema, é colocada em cena com ênfase expressionista ou então colocada em causa. Quando as duas operações se conjugam e o expressionismo se torna experimentalismo puro, o resultado pode ser aquele de afastar da obra literária o seu destinatário natural: o público leitor. Este então se refugia, por indolência intelectual, por medo, ou também apenas por legítima defesa, nos subprodutos da *mass media* ou nas “obras seguras” do passado que os “livros de bolso” lhe fornecem, no Brasil como em qualquer lugar, em fluxo contínuo, indiscriminadamente, sem prefácios-guia capazes de atualizar o significado delas. Contudo, a moderna narrativa brasileira, no plano da invenção, pode parecer até mais fascinante do que aquela hispano-americana, que já praticamente entrou no circuito da cultura de massas. Os nomes de ponta são

Guimarães Rosa e Clarice Lispector: mas outros tantos os seguem na segunda fila.

3.1. Guimarães Rosa

Guimarães Rosa (João Guimarães Rosa: 1908–67) é o maior nome da moderna narrativa brasileira. E é mais conhecido no exterior, não obstante a presunção de intraduzibilidade que marca desde o início sua prosa, expressionista como poucas outras, toda baseada na invenção e na surpresa lexical. E isso porque, além de ser um extraordinário inventor de linguagem, ele é também inventor de histórias paradigmáticas que são apresentadas em vestes regionalistas, mas que súbito ascendem à universalidade, revelando sua natureza de apologia e envolvendo o leitor.

Houve — é o testemunho de todos aqueles que o conheceram em vida — dois Guimarães Rosa. Havia o diplomata sorridente, destacado, formalista, que chegou à “carreira” após uma experiência como médico no interior do estado nativo de Minas Gerais, curioso por línguas estrangeiras e pelos diversos países, cônsul em Hamburgo e, depois, internado em Baden-Baden durante os anos da guerra, interessado sem falsos pudores na difusão da própria obra literária, capaz de levar a sério, aspirando a ela com profunda humildade, uma instituição banalizada e banalizante como a Academia Brasileira de Letras. E havia o Rosa noturno, que captava as suas “histórias” em sonho, “recebia-as” de repente pelo caminho e erguia as mãos para as recolher, o Rosa atormentado e desconcertado pelo próprio processo criativo, inadequado sempre a si mesmo, capaz de morrer sob o peso, demasiado grande, de uma investidura acadêmica. Os dois, entretanto, conviviam em perfeita harmonia e complementaridade. O Rosa formalista, o Rosa mundano e cortês contribuía com o trabalho minucioso, com a perfeita apresentação dos datiloscritos, com o cuidado e a revisão tipográfica perfeccionista, para o brilho literário dos textos captados mediunicamente pelo Rosa noturno. Os dois nos entregaram uma obra maciça que vai desde os contos de *Sagarana*

(1946), através dos sete contos-poemas de *Corpo de baile* (1956: a partir da terceira edição, a obra foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, 1964; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1965; *Noites de sertão*, 1965), até o livro mais conhecido, o romance *Grande sertão: veredas* (1956). Com este último, o escritor se afirma definitivamente no cenário internacional e encontra, depois, a sua última codificação nos contos breves, sempre mais breves, de *Primeiras histórias* (1962); *Tutameia* (1967); *Estas estórias* e *Ave, palavra* (póstumos, 1969 e 1971).

O *habitat* das histórias de Guimarães Rosa é o sertão de Minas. É o fabuloso planalto do Brasil profundo, deserto-brejo-floresta dos Campos Gerais, pasto e pedraria esverdeada por inusitadas palmeiras gigantes (o leque do buriti verde-amado, o buriti de Afonso Arinos, árvore sagrada das Gerais), percorrido no intrincado de suas veredas por santarrões e bandidos, populado por rebanhos e por pequenos homens provisórios e paradigmáticos, únicos e intercambiáveis. E são esses homens que, contando-se a si mesmos, propondo sua história individual como *exemplum*, criam o conto, o qual nasce, então, quase sempre nas formas da oralidade. Para uma ficção literária, da qual já seguimos a constituição em tradição ao longo de todo o arco da literatura dos séculos XIX e XX, a decodificação deve, então, acontecer em regime de audição antes que de leitura. Caracterizado o emitente como “locutor”, “narrador”, a página escrita adquire a base do registro mecânico de um monólogo ou mesmo de um diálogo em que, todavia, a segunda voz, que finge ter provocado a narração, permanece fora do jogo, e as suas observações são recolhidas pelo locutor para a correção, precisão e confirmação do próprio dizer. No caso específico, isso motiva funcionalmente a escolha linguística na direção rústica: e pode gerar o equívoco de um Rosa autor regionalista. O estímulo à criação literária não era, contudo, para Rosa, como o fora para outros narradores do sertão que o precederam, um impulso sociológico descritivo, narrar o sertão, mas poético-gnosiológico: inventar o sertão através da invenção da linguagem. E é aí, na ação de lenição sintática, de invenção verbal, de explicitação poética e irônica de sugestões semânticas latentes nas palavras e libertadas das prisões verbais, que a

“revolução Guimarães Rosa” agiu com maior profundidade sobre a literatura brasileira contemporânea.

Os primeiros nomes a serem evocados são, naturalmente, no plano nacional, aqueles de Oswald (*João Miramar*) e de Mário de Andrade (*Macunaíma*). Naquele internacional, evidentemente, Joyce, mas também Carroll e todos os inventores, manipuladores de palavras anglo-saxãs. Joyce, súbito e sempre invocado, oferecia a receita combinatória para a criação da nova linguagem, o uso de *portmanteau words*⁹⁶ (prostitutriz = prostituta+meretriz; sonoite = só+sono+noite; *visli* = vi+vislumbrei+li), a sintaxe rítmica, telegráfica, à maneira de uma estenografia literária. Mas Joyce, em sua fixação do indivíduo total, não pareceu jamais tender, como Rosa, na direção da saga coletiva e ao mesmo tempo não se mostrou jamais interessado, ao descartar a norma, na institucionalização de qualquer outra norma. A ficção poética de Rosa, por sua vez, ficção de escrita como registro do conto oral de um narrador sertanejo, parece emprestar à sua página as características meta-históricas, mas não a-históricas, do documento.

Nos primeiros contos, as invenções linguísticas de Guimarães Rosa tocam, em igual medida, o plano lexical e o plano gramatical-sintático. Alimentam-se de regionalismos, de arcaísmos de rincão isolado. Mas há também latinismos (nisto replicado o processo neologizante próprio a todas as criações cultas de línguas rústicas, do pavano⁹⁷ ao saiaquês⁹⁸), empréstimos de outras línguas modernas (e também aqui levada ao máximo uma tendência própria do português brasileiro, antipurista em sua maioria), termos eruditos introduzidos ironicamente em uma trama incomum e, por isso, carregados de significados diversos. São construídas, tais invenções, com prefixos e sufixos, deslocamentos internos, com trocas de paradigmas. Como já no *Macunaíma* de Mário de Andrade, o léxico, convencionalmente de base “sertaneja”, inclui regionalismos provenientes de toda parte do país, da Amazônia, do Piauí, do Nordeste, da área paulista como daquela urbana do Rio. E nesse sentido, o sertão dos Campos Gerais é deveras um microcosmo de um Brasil onde o mundo se encontra, um confluir de raças. Aqui o italiano de *O cavalo que bebia cerveja* (das

Primeiras estórias), dono de um cão chamado Mussulino, convive com o louro, típico alemão Wusp e com os ciganos de *Zingaresca*.

O que distingue, todavia, Guimarães Rosa dos narradores regionalistas do sertão que o precederam é a função que ele atribui a essa sua linguagem (tanto em sua primeira fase “realista”, quanto na última, que culmina no discurso acadêmico pronunciado poucas horas antes de morrer, de pura invenção). O homem do sertão de Rosa, como o menino e, de todo modo, o ser não integrado, funciona não como degradador (como conota a postura regionalista da “farsa do vilão”), mas como libertador da linguagem. O precedente é ainda, naturalmente, Joyce. Porém com uma diferença: a libertação de Joyce acontece no nível individual, estratificadamente; a de Rosa no nível social, horizontalmente. Nos dois casos temos um exemplo de linguagem protagonista: não no sentido de uma normal interpretação formalista, devotada a sublinhar a impossibilidade de cindir forma e conteúdo; e tampouco no sentido de uma linguagem patologicamente autista, com perda da relação comunicativa. Mas no sentido de que a comunicação se dá por diversos canais; de que não há uma “fábula” que precede o conto; de que o conto “é” a fábula, dado que não existe uma só interpretação de uma história “em si”. Todas as interpretações, contrastantes e convergentes, das quais as “vozes” singulares são portadoras, têm cognoscitivamente o mesmo valor. Não existe uma “história”, como não existe uma verdade e, logo, uma antiverdade, a alegria do ser (= conhecer) entre os confins ignotos e incognoscíveis do não-ser.

E, contudo, também no plano da pura afabulação (e daí a sua intraduzibilidade e exportabilidade), toda a obra narrativa de Rosa resulta sedutora, diversa, consoladora e estranha. Deve ser lida em seu sentido e em seu suprassentido. E todas as definições que se deram do escritor (regionalista, neoplatônico, narrador-épico) adquirirão então valor e verdade.

Trata-se da historieta-apólogo de duas páginas de *Tutameia* ou do romance-rio *Grande sertão*; Rosa dá sempre aos seus contos o nome de estórias: onde estórias, na sua forma-acepção popular, significa

“fantasiosa reconstrução ou invenção de fatos” que a “história” quer, por sua vez, que estejam apoiados em documentos; mas pode também indicar uma escolha estilística (mascarada) de não engajamento, um fazer literatura acerca de coisas humildes, indignas de serem tratadas em regime de história. Ou também fazer-se universal, ideia, “anedota” (e como anedota, irrepetível, *unicum*), lá onde a história é constante reposta “histórica” de situações eternas.

O narrador pode contar um caso pessoal ou inventado. Mas a abertura está sempre no cume do diálogo: no momento em que quem fala decide confessar; que pode ser também um autorrelato, estória sem nenhum elemento de história, fábula total, invenção. Para a verdade da estória não é, de fato, necessário o suporte do real histórico. Basta, por um lado, a autenticidade da tradição, apoiada nas formas da fábula, da transmissão oral; e, por outro, o seu prospectar-se como estrutura arquetípica (não por acaso Rosa se proclama neoplatônico), “coerente em cada uma de suas partes”.

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. [...]

Então que, um quebrou o ovo do silêncio:

— Boi... — certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das invenções; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

— Sumido... — outro disse, de rês semi-existida diferente. [...]

— Um pardo! — definiu Jelázio.

— ... porcelanado — o Jerevo ripostou. [...]

Assim o boi se compôs, antolhava-os.

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, in *Tutameia*, 1967.

E é a história dos “três homens que inventaram um boi”: boi que, no fim, existe, no anedotário da região, com uma realidade que transcende também aqueles que acreditam estar na origem da estória. Daí o haver, sem dúvida, no plano das recuperações poéticas, o eco de técnicas compositivas surrealistas, e no plano do divertimento literário, o gosto de propor matematicamente o teorema. Mas também,

epistemologicamente, um final de um outro problema: aquele da palavra que suscita a realidade.

O conto sobre animais (animais verdadeiros, descritos quase realisticamente, mas com transferências afetivas antropomórficas) foi, de todo modo, o gênero de estreia de Guimarães Rosa. O primeiro volume, *Sagarana*, continha nove “estórias”, e a primeira destas era O burrinho pedrês. Seguiam-se A volta do marido pródigo, Sarapalha, Duelo, Minha gente, São Marcos, Corpo fechado, Conversa de bois e A hora e a vez de Augusto Matraga: todo o mundo campestre e boiadeiro das Gerais, com seus rancores, suas vinganças, sua língua saborosa, mas sempre em função de uma história com princípio, meio, fim. E nesse sentido *Sagarana* era deveras ainda um livro regionalista. Depois, pouco a pouco, o conto se enxuga, a pesquisa de linguagem se faz mais intensa, toma o primeiro lugar. Os sete contos-poema de *Corpo de baile* têm já como protagonista o sertão, “obscura raiz de um país, fixa na incumbência de um significado enigmático”, onde

a fadiga, o perigo, a cólera, a picada de serpente, o instinto homicida e, na completude animalesca da vida, a monstruosa e subterrânea vitalidade dos ciclos naturais, dominam a vida de seus habitantes: submersos por enormes folhagens, por odores violentos e saborosos, pelo respiro elementar do universo.

Edoardo Bizzarri.

Mas onde há lugar para histórias cheias de ternura como aquela do menino Miguilim, convicto de estar doente, inferior aos outros, inadequado em comparação com seus irmãos, junto ao pai. E que, na verdade, é somente míope, de uma miopia descoberta demasiado tarde, quando a infância já foi dissipada, perdida.

A prova maior de Guimarães Rosa é, no entanto, *Grande sertão: veredas*, relato em primeira pessoa do velho chefe de bando Riobaldo, já aposentado, quase envilecido, à margem daquele sertão que assistiu às suas gestas de jagunço. Ao “doutor” forasteiro que se propõe a atravessar o universo sertão, Riobaldo narra “em blocos diversos, cada um com seu signo e sentimento”, a aventura de sua vida, o pacto com o diabo (Riobaldo-Fausto), o sertão percorrido por bandos adversários sedentos por vingança, a camaradagem ambigualmente afetiva com

Diadorim, o misterioso rapazinho dos olhos verdes: que somente no fim, morto, revela ser uma donzela. Onde a relação arquetípica é com o poema épico e o romance de cavalaria segundo uma equivalência para a qual, na “*quête*⁹⁹ sertaneja” de Riobaldo, Diadorim é, por um lado, Clorinda,¹⁰⁰ e por outro, em uma linha de tradição ibérica, a Filha do Cavaleiro-sem-filhos-varões. Epopeia, já se disse: com um herói, Riobaldo, dividido entre Deus e o Diabo, Destino e Livre-arbítrio, Coragem e Medo, Amor reto e Amor tortuoso; uma heroína em campo, uma mulher que espera longínqua; cavaleiros bons e cavaleiros maus; e um ambiente-floresta que é o sertão, realidade e símbolo, metáfora do mundo e paradigma do mundo, englobante e englobado, lugar-tempo da vida e do movimento:

Sertão: estes teus vazios.

Lugar sertão se divulga [...]. O sertão está em toda parte.

O sertão é do tamanho do mundo.

Sertão é sozinho.

Sertão: é dentro da gente.

Como que aquietado após a confissão-rio de *Grande sertão*, Rosa compõe histórias cada vez mais breves: nas quais desponta o humorismo, banido do romance, a ironia, o sorriso bonachão. Porque nelas são os outros a serem contados, a colocarem sobre o apólogo suas vestes. As mais belas são talvez ainda as *Primeiras estórias*, com um apogeu insuperado na *Terceira margem do rio*, parábola do pai que se afasta da família para não ir a lugar algum, para “executar simplesmente a invenção” de “permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”; e com um maravilhoso conto sobre a infância em *As margens da alegria*: história do menino que descobre a vida como invenção contraposta à morte como hábito.

Guimarães Rosa escreveu também algumas poesias: poucas e irrelevantes no complexo de sua obra. A qual, no entanto, é toda uma extraordinária obra de poesia.

3.2. Clarice Lispector

Na atual historiografia literária brasileira, Clarice Lispector (Chechelnyk, Ucrânia, em 1925 – Rio de Janeiro, 1977; emigrada ainda criança com os pais para o Brasil, fixando-se primeiro no Recife e mais tarde no Rio de Janeiro) faz um par fixo com Guimarães Rosa. E, contudo, em suas obras não há traço daquele regionalismo colorido e ilusório de que se revestem as histórias paradigmáticas de Rosa. O que os une é a pesquisa sobre a linguagem, sobre o modo narrativo mais do que sobre a história narrada. Todavia, se a experimentação de Rosa é na direção expressionista, barroca, uma provocação contínua das palavras, um tornar-lhes lúcidas, cintilantes, libertadas dos significados, aquela de Clarice tende à escrita grau zero. Períodos brevíssimos, parataxes, assíndetos, humilhação da palavra na busca do neutro, do opaco: e nesse sentido, um alinhamento estilístico sobre posições de *clarté* francesa, mas também uma participação em concepções filosóficas fenomenológico-existenciais. A linguagem comum quer ser aqui o correlato, em nível expressivo, da opacidade do mundo, de seu repetir-se em uma mecânica monotonia: monotonia irracional, por sua vez, destinada a desaguar em um sensacionismo sofisticado que é o antípoda ideológico do neoplatonismo de Rosa. É como se da floresta de Guimarães Rosa, repleta de presenças divinas e diabólicas, se passasse às charnecas arenosas e desoladas, caras a Beckett. Os personagens são descarnados de sua fisicidade, confinados em sua dimensão subjetiva, mônadas separadas.

Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano.

Perto do coração selvagem, 1944.

Reconhece-se aqui, não a inutilidade, mas até mesmo a não existência do movimento.

Desde o ano de estreia (1944: *Perto do coração selvagem*) até 1971, Clarice Lispector publicou seis romances e três volumes de contos.

Contudo, já o seu primeiro romance a revelava, em suas características estilísticas e temáticas, na contracorrente em relação à linha regionalista, dionisiaca, do romance brasileiro “de exportação”. Mais que uma narração, *Perto do coração selvagem* é uma série de variações sobre o tema obsessivo da fuga do óbvio e da busca de realidades profundas que se mostram, porém, inapreensíveis. Lugar destas variações é Joana, *alter ego*, mas contemporaneamente criatura de Lispector, segundo um procedimento que retornará também nos mais imediatos entre os romances sucessivos. Jamais como naquele primeiro, todavia, haverá a presença do ódio como ato absoluto, a rejeição da bondade como algo vulgar, medíocre:

A bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta.

Ibid.

Em *O lustre* (1946), o ódio como único conectivo possível de uma existência sem outras motivações faz-se doméstico, submissamente cotidiano, na não relação de Virgínia, Daniel e Esmeralda, fechados na atemporalidade de uma fazenda tchekoviana. O personagem de Virgínia serve ainda uma vez para demonstrar como é impossível aos indivíduos saírem de si mesmos, concedendo-se àquela metáfora da vida que poderia ser o amor. A perspectiva e a interpretação não mudam em *A cidade sitiada* (1949), que propõe uma protagonista muito similar a Virgínia em Lucrécia (note-se a escolha emblemática dos nomes), também ela devotada a transformar as relações amorosas em instrumento para uma desesperada liberdade criada com a fuga, a crueldade e a voluntária surdez. O texto central desse manifesto de negatividade é *A maçã no escuro* (1961), no qual a saída libertadora acontece para o protagonista, Martim, à maneira de Camus, com um delito que, colocando-o fora da lei, descondiciona-o e ao mesmo tempo lhe impõe a reinvenção do mundo em cada componente seu, mediante a criatividade da linguagem.

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o

rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la.

A etapa seguinte, *A paixão segundo G. H.* (1964), volta ainda mais decisivamente as lentes para o mundo interior da protagonista, eliminando a ficção narrativa e assumindo em uma primeira pessoa, não coincidente, aliás, com a autora, a responsabilidade da experiência narrada. A barata devorada ritualmente por G. H. em uma espécie de canibalismo torto irá lhe permitir percorrer a escala da vida animal mediante uma nova experiência existencial em tomada direta. Há também uma nova intencionalidade formalística em sua construção do conto, onde a última frase de um capítulo é retomada, com a técnica das “coplas capfinidas”,¹⁰¹ ao início do capítulo seguinte: como que a demonstrar a ausência de pausas na narração.

É o mesmo estilo compacto que reencontraremos em *A aprendizagem ou a linguagem dos prazeres* (1969) e sobretudo nos contos (*Alguns contos*, 1952; *Laços de família*, 1960; *A legião estrangeira*, 1964), nos quais o rito do embate entre o aspecto cinzento do cotidiano e os atos de rebelião é celebrado em pequenas cenas familiares, miniaturizadas e cruéis. O último livro de Clarice publicado em vida, *A hora da estrela* (1977), com a sua história inédita da Macabéa do Norte que vem morrer no asfalto do Rio de Janeiro, assinala uma guinada na temática da autora, que a morte impedirá de definir. Quanto às obras publicadas postumamente (*Para não esquecer*, 1978, crônicas; *Um sopro de vida*, 1978, *A bela e a fera*, 1979, contos; e as crônicas de *A descoberta do mundo*, 1984), elas contribuíram para confirmar a excelência e a singularidade de uma escritora que tanto o seu público nacional quanto os públicos internacionais continuam ainda hoje a descobrir.

4. A poesia concretista: história de uma vanguarda

Dando sumária notícia acerca do concretismo — o movimento literário de vanguarda definido em São Paulo, em 1956, no seio, mas logo também à testa do grande movimento concretista mundial e interessante a todas as artes, da música às artes visuais e à poesia —, um crítico da geração de 45, Péricles Eugênio da Silva Ramos, afirmava em 1959, com uma certa suficiência, que “era difícil ver naquilo algo além daquilo que Puttenham¹⁰² concedia aos ‘*pattern poems*’:¹⁰³ ‘*convenient solaces and recreations of man’s wit*’”.¹⁰⁴ Republicado hoje, inalterado, tal juízo seria acolhido também no Brasil como a reconfirmação do fato de que “ninguém é poeta na própria pátria”. A meio século de distância de seu primeiro afirmar-se, não é mais possível ignorar a importância que o concretismo, “literatura de exportação” no sentido auspiciado por Oswald de Andrade, teve não só para a cultura brasileira, mas também para a mundial.

O itinerário teve início em 1952, quando Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos lançaram em São Paulo, com um programa de experimentação poética vanguardista de grupo, a revista-livro *Noigandres*. O título esotérico, tomado em Arnaut Daniel¹⁰⁵ (*Er vei vermeills*, v. 7), mas através do vigésimo dos *Cantos* de Ezra Pound, é assunção de uma diretiva de trabalho “sobre a linguagem” que, depois, se manifestaria na recuperação, ao longo de todo o arco da literatura nacional, de valores congeniais ou na introdução nela, mediante engenhosas traduções “da parte do significante” de experiências culturais realizadas em outras literaturas. Cada um dos três “fundadores” tinha já detrás de si, e terá diante de si também, um itinerário poético individual. Décio Pignatari (Jundiaí, São Paulo, 1927) vinha dos estudos jurídicos e de uma experiência de publicitário que se aproveitará, em seguida, de sua experiência de poeta concretista. Já autor de *O carrossel* (1950), publicará depois textos poéticos (*Life*, livro-poema, 1957; *Organismo*, 1960; *Exercício findo*, 1968; *Código 2*, 1975; *Poesia pois é poesia*, 1977) e ensaios de crítica (*Informação, Linguagem, Comunicação*, 1968; *Semiótica e Literatura*, 1974; *Signagem da televisão*, 1984). Haroldo de Campos (São Paulo, 1929), também ele oriundo dos estudos jurídicos e ao mesmo tempo precocemente poeta (*Auto do possesso*, 1950), seguirá, com o decorrer dos anos, uma trajetória poética precisa (*Servidão de passagem*, 1962;

Xadrez de estrelas, 1976; *Signantia: quasi coelum*, 1979; *Galáxias*, 1984), em que a tradução (Pound, Joyce, Mallarmé, Dante, Goethe, a Bíblia) assumirá a dignidade de autônomo exercício literário. Enfim, Augusto de Campos (São Paulo, 1931, irmão de Haroldo) se afirma também ele como poeta (*O rei menos reino*, 1951) para prosseguir depois por uma linha em que a experiência inicial concretista desaguará em experiências de arte de vanguarda sempre novas: *Luxo*, “poema objeto” (1956; *Linguaviagem*, “cubepoem” [poema cubo], 1967; até *Poemóbiles*, 1974 e *Poesia 1949–1979*).

O momento de maior ressonância é, todavia, aquele inicial, que lança dentro e fora do Brasil o novo verbo concretista. Em 1955 se publica *Noigandres 2*, em que Haroldo de Campos lança *Ciropedia ou a educação do príncipe*; Décio Pignatari, *Rumo a Nausícaa*; e Augusto de Campos coloca os poemas espaciais de *Poetamenos*, logo propostos em versão oral, a vozes alternadas, no Festival de Música de Vanguarda do Teatro Arena. É aqui que é usada pelo grupo, pela primeira vez, a expressão “poesia concreta”, com termo tomado às artes plásticas, nas quais era usado para definir composições não figurativas, geométricas e racionais, em que aquilo que interessava era o artefato artístico em si e não a mensagem de uma “outra” realidade que ele poderia canalizar e transmitir. (O termo, de todo modo, aparecia já no *Manifesto for concrete poetry*, publicado em 1953 pelo pintor e poeta Öyvind Fahlström, nascido em 1928 em São Paulo, filho de pais suecos).

A consagração oficial do movimento acontecerá em 1956 com uma exposição, sempre em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, de poemas-manifesto junto a quadros e esculturas concretistas. É evidente aqui a ligação polêmico-cultural com a Semana de Arte Moderna de 1922, com implícita rejeição das experimentações da geração de 45 julgadas involutivas. *Noigandres 3* traz já como subtítulo “Poesia concreta”. Outras vozes entram no diálogo: Ronaldo Azeredo (Rio de Janeiro, 1937), que depois se exercitaria também na “prosa gráfica”; Ferreira Gullar, recordado aqui por sua anterior e futura atividade de poeta engajado; e Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro, 1927: *A ave*, 1956; *Poema espacial*, 1957; *Solida*, 1962, poema sem palavras, cujas letras são substituídas por linhas e formas geométricas).

Respondem, do Rio, Reinaldo Jardim (São Paulo, 1926), que abre aos concretistas a colaboração no *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, José Lino Grünewald (Rio de Janeiro, 1931: *Um e dois*, 1958) e Pedro Xisto (Pernambuco, 1901: *Haikais e concretos*, 1962). Em 1958 aparece o livro-exposição *Noigandres 4* e acontece a primeira cisão, com a separação do grupo do Rio (Gullar e Jardim), que dará vida ao neoconcretismo e não-objeto. A partir de 1959 começa a expansão do movimento fora do país. Na Alemanha, Max Bense,¹⁰⁶ cujas teorias estéticas estavam na base das experimentações concretistas, organiza uma mostra do grupo “Noigandres” em Stuttgart. No Japão, sob o estímulo de Haroldo de Campos, inicia-se na poesia concreta Kitasono Katue.¹⁰⁷ Os concretistas brasileiros entram em contato com os austríacos, os belgas, os franceses, os tchecos. Na Itália, organizam-se mostras em Pádua, Milão e Roma, enquanto os concretistas brasileiros estabelecem contatos com as nossas vanguardas “molestadoras de palavras”. No Brasil, entram no jogo poetas de gerações precedentes — como Manuel Bandeira, que fabrica poemas concretos com a intencionalidade lúdica que está sempre presente em sua obra, e Edgard Braga, que estreia no gênero com *Subúrbio branco* (1959), continuando com *Extralunário* e *Soma* (1963), de escrita ideográfica. Até aqui a crônica externa.

No plano teórico, considerando fechado o ciclo do verso (unidade rítmico-formal), os concretistas propõem a sua substituição pelo espaço gráfico, na qualidade de agente estruturante: um espaço qualificado, uma “estrutura espaço-temporal no lugar do desenvolvimento puramente temporal-linear”. Nesse espaço os poetas projetam livremente (ou seja, sem o vínculo prévio de uma implícita pauta imanente que condicione o autor, obrigando-o a uma escrita linear da esquerda para a direita) as suas construções verbais. Os poemas podem ser lidos em qualquer direção, seguindo diferentes percursos, e a cada releitura adquirem, por meio da diferente aproximação lexical, uma nova carga semântica. O exemplo mais simples é aquele do “pluvial / fluvial” de Augusto de Campos:

p
p l
p l u

pluv
pluvi
pluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial

A interseção em vários níveis de dois semantemas, que em uma estrutura linguística tradicional seriam simples adjetivos, não somente reproduz pictoricamente, de modo paisagístico, a imagem do fluir horizontal do rio sobre o qual cai verticalmente a chuva, mas fornece aos dois adjetivos uma energia semântica que eles não possuiriam em um contexto tradicional em que a presença do verbo e do substantivo limitariam a sua função.

Logo, a novidade de tal poesia não consiste unicamente em sua “visibilidade” (pela qual ela se liga aos poemas figurativos gregos e latinos, à *Siringe de Pã* de Teócrito,¹⁰⁸ aos versos ropálicos, ao *Ovo* de Símiás de Rodes,¹⁰⁹ chegando aos poemas figurativos medievais, aos jogos barrocos e às experiências simbolistas), mas no fato de que com ela nascem novas relações morfológicas e sintáticas, de que as associações ocorrem tanto no eixo do sintagma quanto naquele do paradigma. E nesse sentido o verdadeiro precursor dos experimentos concretistas permanece sendo sempre o Mallarmé de *Un coup de dés*, com as suas “subdivisões prismáticas da ideia”, os seus espaços (os “brancos”) e expedientes tipográficos como elementos substantivos da composição. Juntamente colocaremos o Pound dos *Cantos* e o Joyce do *Ulysses* e de *Finnegans wake* (que os irmãos Campos traduzem inventivamente, assim como traduzem Arnaut Daniel e Cavalcanti,¹¹⁰ Donne, Marino¹¹¹ e Maiakóvski, assim como recuperam para a literatura brasileira todos os inventores de linguagem, de Gregório de Matos a Sousândrade, de Kilkerry a Augusto dos Anjos); e ainda o Cummings¹¹² atomizador de palavras e valorizador expressionista do espaço, e o Apollinaire dos *Calligrammes*; os futuristas da primeira e da segunda onda; e os dadaístas; até as “constelações” do poeta suíço-

boliviano Eugen Gomringer, já discípulo de Max Bense, considerado o mais direto antecedente do movimento; e até os santos de casa identificados em Oswald de Andrade e em João Cabral de Melo Neto.

O trabalho realizado durante esses anos pelo grupo dos concretistas de São Paulo (trabalho de revisão de valores, trabalho de invenção de novas formas expressivas e de corrosão e denúncia do antiquado e do gasto) é muito importante: tanto no setor da crítica como naquele da criação. Uma *Teoria da poesia concreta* foi publicada em 1965, em São Paulo, pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari; enquanto em 1962 a revista *Invenção* traz sempre novas contribuições, críticas e criativas, ao gênero. A abertura ao diálogo com as outras artes e a característica à primeira vista mais saliente da poesia concreta (a sua apresentação gráfica: abolição do verso, não linearidade, uso construtivo dos “brancos”, ausência de sinais de pontuação, “cons telações” na acepção introduzida por Gomringer, sintaxe gráfica) deslocaram, de todo modo, a ênfase para a componente visual dessa experimentação, criando-lhe precedentes e contemporaneidades culturais quase exclusivamente naquele nível. O aporte mais substancial dos concretistas à cultura hodierna é, ao contrário, o trabalho que eles realizaram sobre a linguagem, sobre a substância da palavra atacada no nível da forma. E aqui, especialmente na exploração da paronomásia, percebe-se a lição de Roman Jakobson que, com seus estudos de gramática da poesia, estimulou também diretamente as pesquisas das conexões não arbitrárias existentes entre significante e significado. Graças a esse grupo de vanguarda, não só um certo gosto gráfico da página impressa, mas os ideogramas, os jogos polissêmicos, o *qui pro quo*, o *nonsense*, o uso do neologismo, do plurilinguismo, dos substantivos “concretos”, entraram na vida cotidiana do Brasil. Entraram no jornal e no anúncio publicitário ainda mais profundamente que em outros países, sem contar a abordagem de uma temática “participante” nos poemas compostos durante os anos da ditadura. A ênfase é, contudo, sempre colocada sobre a forma, sob o signo do mote de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não pode haver poesia revolucionária”; e se tentam os “poemas-código”, sem palavras, feitos com símbolos gráficos e “popcretos”, que nascem da montagem de retalhos. O desejo é aquele de não se fazer superar por novos experimentalismos, os quais

procuram sempre comunicar sua mensagem a um público cada vez mais vasto, no tempo mais breve.

5. A diáspora das vanguardas: neoconcretismo, Práxis, Vereda, Ptyx, poema-processo

A primeira cisão no seio da vanguarda experimentalista foi, já se viu, aquela de 1958, de Ferreira Gullar e de Reinaldo Jardim, os quais, após se terem proclamado neoconcretistas, como sinal de rebelião ao racionalismo e à “matemática da composição” que eles imputavam aos teóricos do concretismo, abandonariam depois qualquer experimento nessa direção para se dedicarem a uma poesia engajada de matriz popularesca e próxima da música popular.

Mais coerente às premissas parece a experiência dos chamados poetas “práxis”, embora também essa seja marcada pelo desejo de participação social e política. O grupo, reunido na revista homônima, tem o seu teórico em Mário Chamie (Cajobi, São Paulo, 1933: *Espaço inaugural*, 1955; *Lavra lavra*, 1962, com um manifesto do “poema-práxis”; *Indústria*, 1967; *Objecto selvagem*, 1977) e compreende em suas fileiras jovens poetas que se chamam Adailton Medeiros, Antônio Carlos Cabral, Armando Freitas Filho, Arnaldo Saraiva, Camargo Meyer, Carlos Rodrigues Brandão, Clodomir Monteiro, José de Oliveira Falcón, Lauro Juk, Mauro Gama, Yvone Giannetti Fonseca... Mas atrai também poetas consagrados de outras gerações: primeiramente Cassiano Ricardo, que, com a sua extraordinária capacidade de adaptação, apreciará na nova proposta o fato de que nela, “ao contrário do poema que se faz com palavras, aquilo que se instaura é a palavra em sua energia procriadora irradiante, mas manipulável”.

Contrariamente ao concretismo, que se reconecta com o modernismo de 22, a poesia-práxis opõe-se de fato polemicamente, e marxistamente, a todos os movimentos literários surgidos no Brasil a partir do modernismo, colocando junto o futurismo interesse nacionalista dos homens de 22 e o estetismo da geração de 45, com o formalismo dos concretistas e de seus epígonos desviacionistas, e os acusa em bloco de apriorismo mecanicista. Também a poesia-práxis possui uma original técnica de composição sua, mas a aplica, ou melhor, subordina-a à denúncia de precisos e historicamente individuados problemas sociais. Como humanização, popularização da *Texttheorie* de Max Bense (a matriz é comum aos concretistas) e da teoria da informação, a poesia-práxis postula a “transformação dos valores da linguagem (fonéticos, semiológicos, estatísticos) em elementos viventes”, e a “redução no nível da linguagem dos procedimentos da televisão, da rádio e do cinema (*mass media*)”.

Nela, os textos são também rígidas estruturas de vocábulos, constituintes do chamado “espaço em preto”. Neste, as palavras agiriam como “corpos vivos e não como vítimas passivas dos contextos”. “Dessa condição de vítimas que conduz ao equívoco e à diluição”, as palavras se defenderiam sozinhas, dentro de seu específico campo de defesa, o poema. O poema se compõe de blocos, blocos homogêneos, formados por sua vez de “unidades de composição”, linossigno. Em ato, o poema-práxis se conota pela repetição periódica em um paralelismo que se vale também do jogo de oposições fônico-visivas das palavras, nas quais o significado muda justamente em virtude de seu deslocamento topográfico. Nesse sentido, da pesquisa de uma síntese áudio-visivo-cinética, os poetas práxis agiriam na mesma direção em que se movem os autores da “kinetic poetry” anglo-saxã. Aquilo que conta para os praxistas é, antes de tudo, o projeto semântico que está na origem do poema e que, em cada bloco, orienta para a univocidade a multiplicidade semântica da palavra. Como obra aberta, pela colaboração criativa do leitor, a obra práxis é continuamente abordável em cada faixa sua. Faixa, não nível, uma vez que não há aqui diversos planos de interpretação, e no momento mesmo em que escolhe o próprio tema (o trabalho nos campos, o movimento da oficina), o poeta práxis se coloca no único nível

concedido a uma obra que pretende se colocar como “dado” à quota do usuário potencial. Como exemplo, basta citar o seguinte:

Movimento Hidráulico

(poema-práxis)

este estar instalação = esta prensa de prensar
essa estaca e o demão = ela prensa o patamar
cego bem de produção = certa e densa contra o ar
esta base sofre a prensa = ponta ou lança quase pinça
dessa base nasce a ponta = esta base sofre a prensa
ponta ou lança quase pinça = cego bem de produção
dessa base nasce a ponta = esta base sofre a prensa
ponta ou lança quase pinça = certa e densa contra o ar
certa e fina contra o ar = ela prensa o patamar
certa e densa contra o ar = certa e fina contra o ar
esta prensa de prensar = ponta ou lança quase pinça
esta prensa de prensar
cego bem de produção
essa estaca e o demão
ela o estar instalação

Mário Chamie, *Indústria*, 1967.

A obsessão repetitiva e aliterante reproduz aqui o movimento de uma prensa hidráulica. Do mesmo modo, o poema “Lavra lavra”, que trata do trabalho nos campos em cada uma de suas fases sazonais, tem em conta potencialmente uma consciência de leitura no nível leitor-cidadão. No manifesto didático posposto ao poema, Chamie esclarece, não sabemos se com maior ironia ou pessimismo: “Seguramente o camponês não compreenderá ‘Lavra lavra’. Mas é também certo que nenhum leitor o compreenderá senão no nível de totalização da linguagem própria do camponês”.

Além de São Paulo e Rio, as vanguardas chegam também a Minas. É ali que em 1957 se publica o primeiro número da revista *Tendência*, com um programa nativista, mas aberto ao diálogo, o qual se instaura quase súbito com as vanguardas concretistas, a propósito, sobretudo, da afirmação feita por *Tendência* de que “a arte é naturalmente crítica, e por si mesma constitui uma investigação sobre a essência da coisa nacional, dentro do quadro humano universal de uma época”. Entre os poetas da corrente são interessantes sobretudo Affonso Ávila (Belo Horizonte, 1928: *Carta do solo — Poesia referencial*, 1963) e Affonso

Romano de Sant'Anna (Belo Horizonte, 1937: *Quatro poetas*, 1960, além de numerosos ensaios, que encontraremos novamente ao falarmos de outras frentes de sua atuação poética). Paralela a essa é a ação de outros escritores e poetas mineiros, como Fábio Lucas, Laís Correa de Araújo, Maria Luiza Ramos, Rui Mourão...

E os grupos se multiplicam. Há *Vereda*, cujos adeptos buscam canalizar as experiências dos concretistas na esfera de sua participação em dois níveis: nacionalista e social, “acentuando a dimensão visual da poesia nova, também sem eliminar totalmente o verso, inserindo no corpo do poema as palavras necessárias com a precisão de um relógio, a força de uma bala e a pungência de um punhal”. O mestre é ainda João Cabral de Melo Neto (*Uma faca só lâmina*). E há *Ptyx*, também esta uma revista de Belo Horizonte (1964), que repete o seu nome da tradição esotérico-jocosa instaurada na França por Victor Hugo, perpetuada pelos românticos, desmistificada por Mallarmé e introduzida no Brasil por Carlos Drummond de Andrade em um poema enumeratório e “alinhado”:

o árvore a mar
o doce de pássaro
a passa de pêsame
o cio da poesia
a força do destino
a pátria a saciedade
o cudelume Ulalume
o zumzum de Zeus
o bômbix
o ptyx

um poema que, naturalmente, não suporta tradução, ao menos em relação ao significado.

A última invenção da vanguarda brasileira dos anos 60 é o “Poema-processo” (1967) de Wladimir Dias-Pino, integrado no grupo dos concretistas de São Paulo, mas à frente daqueles (Moacyr Cirne, Sanderson Negreiros, Álvaro de Sá) que, abandonando quase totalmente as experiências linguísticas, dedicam-se à criação de formas visuais. E aqui, no nível de poética, enquanto a poesia concreta tendia essencialmente à forma, o poema-processo tenderia sobretudo à

estrutura, entendida como conjunto de relações e tensões do objeto artístico. Ao poeta o dever de manter essa estrutura em constante “processo”, no contínuo inter-relacionar-se das partes mostradas “por dentro”: uma “visualização da funcionalidade” e uma concepção de estrutura dinâmica que faria do processo poético uma espécie de experiência nuclear, na qual o átomo com a sua cisão dá constantemente lugar a novas estruturas.

Como sempre, a poética parece mais interessante que os resultados. A menos que estes não devam ser identificados com o contínuo furor intelectualista: apresentado, entre outras coisas, como a forma mais avançada do populismo. A ideia central do poema-processo, e do movimento homônimo (que tem seu órgão na revista *Ponto*), é de fato aquela de comunicar as próprias mensagens a um público cada vez mais amplo, tornar o “povo” participante, construtor ele mesmo de novas estruturas.

Sobre esses textos e personagens se detinha o nosso discurso crítico em 1971, acerca das vanguardas dos anos 60 e 70. Em 1995, o concretismo celebrou os seus quarenta anos de vida. E os celebrou novamente entre polêmicas, afrontadas também hoje a partir de uma plataforma de reconhecimento internacional bem diversa daquela da estreia. Também para o crítico a posição parece diversa. Prolongando então até os anos 70 a nossa panorâmica vanguardista, não se pretendia certamente definir para sempre as linhas da paisagem literária brasileira daqueles anos. Mas desejava-se unicamente não renunciar, justamente usando o alibi da falta de perspectiva e de controle, àquele inventário sobre o qual se apoiava o discurso histórico quando aplicado às épocas precedentes. Pareceu-nos então, como também nos parece hoje, que o testemunho direto sobre os acontecimentos contemporâneos, sem o diafragma de *mise en scène* de prova purificadora de erros de interpretação e decantadora de valores, não deve ser evitado, ainda se arriscado. No fim das contas se estuda o passado para compreender analogicamente o presente e preparar-se para o futuro. E o Brasil, para além da mesma concepção de Terceiro Mundo, dizíamos então e o repetimos hoje, é seguramente uma das regiões-chave do mundo futuro.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Para o período de 1945–1964, ver o já citado: THOMAS E. SKIDMORE, *Politics in Brazil. 1930–1964: An experiment in democracy*. Londres–Nova York, 1967 (trad. Brasileira: *De Getúlio a Castelo. A política brasileira de 1930 a 1964*. Rio de Janeiro, 1969).

AS LETRAS BRASILEIRAS DE 1945 A 1964

Como orientação geral, pode-se partir de: ANTONIO CANDIDO, “Movimento geral da literatura contemporânea no Brasil”, in *O tempo e o modo do Brasil*. Lisboa, 1967, número único dedicado à literatura e à cultura brasileira da revista *O tempo e o modo*.

Poesia: SÉRGIO MILLIET, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, “O modernismo na poesia (geração de 45)”, in COUTINHO, vol. v, pp. 181–202 (“Geração de 45”); ASSIS BRASIL, “A nova literatura brasileira (O romance, a poesia, o conto)”, in COUTINHO, vol. vi, pp. 205–223; DÉCIO PIGNATARI, “Situação atual da poesia no Brasil”, in *Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*. Assis, 1961 e São Paulo, 1963; MÁRIO FAUSTINO, *Cinco ensaios sobre poesia*. Rio de Janeiro, 1964; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia moderna*. São Paulo, 1967; ANTÔNIO HOUAISS, *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1976.

Prosa: ASSIS BRASIL, *História crítica da literatura brasileira. A nova literatura*, vol. i. *O romance*. Rio de Janeiro, 1973; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro. 1728–1981*. Belo Horizonte–São Paulo, 1987; Vários autores, in COUTINHO, vol. v e vi. Vários ensaios espalhados em coletâneas, citadas aqui diversas vezes, incluindo: ÁLVARO LINS, *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, 1963, 2ª ed.; FÁBIO LUCAS, *Horizontes da crítica*. Belo Horizonte, 1965; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, *A razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; LUÍS COSTA LIMA, *Porque literatura*. Petrópolis, 1966; ALMIR DE ANDRADE, “Tendências atuais do romance brasileiro”, in *Lanterna verde*. Rio de Janeiro, nº 5; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Romance brasileiro moderno”, in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 de outubro, 13 e 27 de novembro, 11 e 18 de dezembro de 1960, 15, 22 e 29 de janeiro de 1961; WALMIR AYALA, “Romance brasileiro”, in *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, março–abril de 1963, t. v, nº 2; TEMÍSTOCLES LINHARES, série de artigos sobre o *nouveau roman* brasileiro in SLESP, 24 e 31 de outubro, 7, 14, 21 e 28 de novembro, 6, 13 e 27 de dezembro de 1970. Diversos artigos em suplementos literários e revistas. Poucos volumes. No entanto, a crítica é quase inteiramente focada em personagens como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, enquanto outros autores, ainda que importantes, continuam aguardando uma definição.

GERAÇÃO DE 45 (NEOMODERNISMO)

Principais revistas do movimento: *Revista brasileira de poesia*. São Paulo, 1947–1960, com uma nova série, até o momento; *Orfeu*. Rio de Janeiro, 1948–1954; *Joaquim*. Curitiba, 1946–1948 (21 números). Cf. a lista completa na bibliografia geral.

Textos: Além das edições individuais em antologias “geracionais”, ver: CARLOS BURLAMÁQUI KÖPKE, *Antologia da poesia brasileira moderna*. São Paulo; FERNANDO FERREIRA DE LOANDA, *Panorama da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1951; Id., *Antologia da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1965 (2ª ed. Lisboa, 1970); Id., *Antologia da moderna poesia brasileira*. São Paulo, 1953 e Rio de Janeiro 1967; MILTON DE GODÓI CAMPOS, *Antologia poética da geração de 45*. São Paulo, 1966; MANUEL BANDEIRA e WALMIR AYALA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna. depois do modernismo*. Rio de Janeiro, 1967 (que, além dos textos dos poetas de 45, contém ainda poesias dos poetas “participantes” e das novas vanguardas, escolhidas com gosto e juízo seguro).

Estudos: Além dos já citados, ver também: DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “Há uma nova poesia no Brasil”, in MÁRIO NEME, *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre, 1945; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Eros e Orfeu*. São Paulo, 1966.

POETAS

LOANDA, FERNANDO FERREIRA DE (São Paulo de Luanda, Angola, 19 de setembro de 1924).

Textos: *Equinócio*. Rio de Janeiro, 1953; *Do amor e do mar*. Lisboa, 1964 (2ª ed. Rio de Janeiro, 1966); *Panorama da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1951; *Antologia da nova poesia brasileira (geração de 45)*. Rio de Janeiro, 1965 (2ª ed. Lisboa, 1970); *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1967.

RIVERA, BUENO DE (Odorico Bueno de Rivera Filho: Santo Antônio do Monte, MG, 3 de abril de 1911 – junho de 1982).

Textos: *Mundo submerso*. Rio de Janeiro, 1944; *Luz do pântano*. Rio de Janeiro, 1948; *Pasto de pedra*. Rio de Janeiro, 1971.

MOTA, MAURO (Mauro Ramos da Mota e Albuquerque: Recife, PE, 18 de agosto de 1911 – 22 de novembro de 1984).

Textos: *Elegias*, 1952; *Os epitáfios*. Rio de Janeiro, 1959; *Canto ao meio*, 1964; *Elegias*, 1979; *Pernambucânia ou cantos da comarca e da memória*, 1979; *Pernambucânia*, 1980.

SILVA, DOMINGOS CARVALHO DA (Vila Nova de Gaia, Portugal, 21 de junho de 1915).

Textos: *Bem-amada Ifigênia*, 1943; *Rosa extinta*, 1945; *Praia oculta*. São Paulo, 1949; *Girassol do outono*, 1952; *À fênix refratária e outros poemas*, 1959; *À margem do tempo*, 1963; *Poemas*, 1966; *Vida prática*, 1976; *Múltipla escolha*, 1980; *Poemas*, 1980; *Liberdade embora tarde*, 1985. ENSAIO: *Uma teoria do poema*, 1989.

Estudos: DIANA BERNARDES, introdução à *Múltipla poesia*, op. cit.

GUIMARAENS FILHO, ALPHONSUS DE (Alphonsus Henrique de Guimarães Filho, Conceição do Seno, MG, 3 de junho de 1918).

Textos: *Lume de estrelas*. Belo Horizonte, 1940; *A cidade do sul*. Belo Horizonte, 1948; *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro, 1960; *Poemas de ante-hora*, 1971; *Discurso no deserto*, 1982.

REIS, MARCOS KONDER (Marcos José Konder Reis: Itajaí, SC, 15 de dezembro de 1922).

Textos: *Intróito*, 1944; *Tempo e milagre*. Rio de Janeiro, 1944; *David*. Rio de Janeiro, 1946; *Menino de luto*. Rio de Janeiro, 1947; *Praia brava*. Rio de Janeiro, 1930; *A herança*. Rio de Janeiro, 1951; *Armadura do amor*. Rio de Janeiro, 1965; *Campo de flechas*. Rio de Janeiro, 1978.

RAMOS, PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA (Lorena, SP, 24 de outubro de 1919 – São Paulo, 1992).

Textos: *Lamentação floral*. São Paulo, 1946; *Sol sem tempo*. São Paulo, 1953; *Lua de ontem*. Rio de Janeiro, 1960; *Poesia quase completa*. Rio de Janeiro, 1972. ENSAIOS: *O amador de poemas*. São Paulo, 1956; *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo, 1959; *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967.

FONSECA, JOSÉ PAULO MOREIRA DA (Rio de Janeiro, 13 de junho de 1922).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Elegia diurna*, 1947; *Poesias*, 1949; *Poemata*, 1950; *Dois poemas*, 1951; *Dido e Enéias*, 1933; *A tempestade e outros poemas*, 1956; *Raízes*, 1957; *Uma cidade*, 1965; *Luz sombra*, 1973; *Palavra e silêncio*, 1974; *Tua namorada é a viagem*, 1980; *Cores e palavras*, 1984; *As sombras. o caminho. a luz*, 1988.

LÊDO, IVO (Maceió, AL, 18 de fevereiro de 1924).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *As imaginações*, 1944; *Ode e elegia*, 1945; *Acontecimento do soneto*, 1948; *Ode ao crepúsculo*, 1948; *Um brasileiro em Paris*, 1955; *O rei da Europa*, 1955; *Magias*, 1960; *Uma lira dos vinte anos*, 1962; *Estação central*, 1964; *Finisterra*, 1972; *A noite misteriosa*, 1982; *O soldado raso*, 1988.

DAMASCENO, DARCY (Darcy Damasceno dos Santos: Niterói, RJ, 1922–1988).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Poemas*, 1946; *Fábula serena*, 1949; *Jogral Caçurro e outros poemas*, 1958; *Vilancicos seiscentistas*, 1970; *Poesia*, 1988.

BRENNAND, DEBORAH (Deborah Vasconcelos Brennand: Nazaré da Mata, PE, 12 de fevereiro de 1927).

Textos: *O punhal tingido*, 1961; *Noites de sol ou As viagens do sonho*, 1964; *O cadeado negro*, 1971.

JORDÃO, YOLANDA (Yolanda Jordão Gibson Barbosa: São Paulo, 5 de abril de 1915 – 27 de novembro de 1990).

Textos: *Fuga*, 1943; *Campos cercados*, 1952; *Poesias*, 1957; *Ponte de pedra*, 1970; *Retrato oblíquo*, 1973; *Manual de escritor*, 1979; *Antologia*, 1983.

HECKER FILHO, PAULO (Porto Alegre, RS, 12 de junho de 1927).

Textos: *Internato*. Porto Alegre, 1951; *A vida nos braços*, 1954; *Patética*, 1955; *O digno do homem*, 1957; *Perder vida*, 1985; *Todas as mulheres*, 1986; *Ver o mundo*, 1995. ENSAIOS: *Diário*. Porto Alegre, 1949; *A alguma verdade*, 1952.

CABRAL, JOÃO (João Cabral de Melo Neto, Recife, PE, 9 de janeiro de 1920).

Textos: POESIAS: *Pedra de sono*. Recife, 1942; *Os três mal-amados*. Rio de Janeiro, 1943; *O engenheiro*. Rio de Janeiro, 1945; *Psicologia da composição com a fábula de Anfião e Antiode*. Barcelona, 1947; *O cão sem plumas*. Barcelona, 1950 (2ª ed. Rio de Janeiro, 1984); *O rio ou Relação da viagem que faz o Caparibe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo, 1954; *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro, 1954; *Duas águas*. Rio de Janeiro, 1956 (reúne todos os livros anteriores, acrescidos de *Paisagens com figuras*. *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina*); *Dois parlamentos*. Madrid, 1960; *Quaderna*. Lisboa, 1960; *Terceira feira*. Rio de Janeiro, 1961 (com *Quaderna*. *Dois parlamentos* e *Serial*). *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro, 1966; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1968 (4ª ed. Rio de Janeiro, 1986); *Museu de tudo*. Rio de Janeiro, 1975; *A escola das facas*. Rio de Janeiro, 1980; *Auto do frade*. Rio de Janeiro, 1984; *Agrestes*. Rio de Janeiro, 1985; *Poesia completa*. Lisboa, 1986; *Museu de tudo e depois (Poesia completa, vol. II)*. Rio de Janeiro, 1988; *Crime na calle relator*. Rio de Janeiro, 1990; *Sevilha andando*. Rio de Janeiro, 1990; Marly de Oliveira (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1994; *Agrestes: poesia (1991–1995)*. Rio de Janeiro, 1995. ENSAIOS: *Considerações sobre o poeta dormindo*. Recife, 1941; *Joan Miró*. Barcelona, 1950 e Rio de Janeiro 1952 (com desenhos originais de Miró); *O arquivo das índias e o Brasil*. Rio de Janeiro, 1966; *Poesia e composição*. Coimbra, 1982.

Estudos: Bibliografia crítica in ZILA MAMEDE, *Civil geometria*. São Paulo, 1987. ÁNGEL CRESPO e PILAR GÓMEZ BEDATE, *Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo*. Madrid, 1964; LUÍS COSTA LIMA, *Lira e antilira*. Rio de Janeiro, 1968; Id., *O espaço da percepção*. Rio de Janeiro, 1968; BENEDITO NUNES, *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, 1971; JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, *A imitação da forma*. São Paulo, 1975; ANTÔNIO LÁZARO DE ALMEIDA PRADO, *Rosa tetrafoliar. uma leitura de “A educação pela pedra”*. Assis, 1976; ANTÔNIO HOUAISS, *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1976; ORMINDO PIRES FILHO, *A contestação em João Cabral de Melo Neto*. Recife, 1977; ANDRÉ CAMLONG, *Le vocabulaire poétique de João Cabral de Melo Neto*. Toulouse, 1978; MODESTO CARONE, *A poética do silêncio*. São Paulo, 1979; MARIA LÚCIA PINHEIRO SAMPAIO, *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, 1980; NANCY MARIA MENDES, *Ironia. sátira. paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Belo Horizonte, 1980; DANILO LOBO, *O poema e o quadro*. Brasília, 1981; MARTA PEIXOTO, *Poesia com coisas*. São Paulo, 1983; ANTÔNIO CARLOS SECCHIN, *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo, 1985; ANTÔNIO DA COSTA CIAMPA, *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo, 1987; AGUINALDO GONÇALVES, *Transição e permanência*. São Paulo, 1989; ROSA MARIA MARTELO, *Estrutura e transposição*. Porto Alegre, 1989; ASSIS BRASIL, *Manuel e João*. Rio de Janeiro, 1990; MARLY DE OLIVEIRA, *O deserto jardim*. Rio de Janeiro, 1990; ELI NAZARETH BECHARA, *Cabral: dois momentos no tecer da manhã*. São José do Rio Preto, 1991; ANTÔNIO JOSÉ FERREIRA AFONSO, *João Cabral: uma teoria da luz*. Braga, 1993; “O ponto de vista do poeta: João Cabral de Melo Neto”, in *Cadernos de literatura brasileira*, 1996.

A FICÇÃO DEPOIS DE 45: O ROMANCE EXPERIMENTAL

ROSA, GUIMARÃES (João Guimarães Rosa: Cor disburgo, MG, 27 de junho de 1908 – Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967).

Textos: *Sagarana*. Rio de Janeiro, 1946; *Com o vaqueiro Mariano*. Rio de Janeiro, 1952; *Corpo de baile*. Rio de Janeiro, 1956 (a partir da 3ª ed. é dividido em 3 vols.: *Munuelzão e Miguilim*. No *Urubuquaquá*. no *Pinhém*. *Noites de sertão*); *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, 1956; *Tutameia*. Rio de Janeiro, 1967; *Estas estórias*. Rio de Janeiro, 1969; *Ave. palavra*. Rio de Janeiro, 1971 (póstumo). Algumas poesias dispersas em jornais e revistas.

Estudos: Um volume biobibliográfico (testemunhos, discursos, biografia, bibliografia): *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 1968. Remetemo-nos a ele pelos numerosos estudos até essa data. Uma bibliografia bastante completa para os estudos de 1968 a 1971 in COUTINHO, vol. v, pp. 404–407. Para uma bibliografia italiana: LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Guimarães Rosa: le sponde dell’allegria”, in *Strumenti critici*. Turim, fevereiro de 1970, vol. IV, nº 11, pp. 3–39 (posteriormente no vol. coletivo organizado por A. Morino, *Terra America*. Turim, 1979, pp. 55–84). Além destes: VICENTE GUIMARÃES, *Joãozinho. infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 1972. A fonte mais recente para o estudo: EDUARDO DE FARIA (ed.), *Guimarães Rosa*, in COUTINHO, 1983. Citam-se apenas: M. CAVALCANTI PROENÇA, *Trilhas no “Grande sertão”*. Rio de Janeiro, 1958 (depois in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1959); ANTONIO CANDIDO, *Tese e antítese*. São Paulo, 1964; WILTON CARDOSO, *A estrutura da composição em Guimarães Rosa*, 1966; HAROLDO DE CAMPOS, “A linguagem de Iauaretê”, in *Metalinguagem*. Petrópolis, 1967; MARY L. DANIEL, *João Guimarães Rosa. travessia literária*. Rio de Janeiro, 1968; PEDRO XISTO, AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo, 1970; muitos números únicos de revistas e suplementos literários, especialmente SLESP e SLMG (1968). Entre os estudos mais recentes: NEI L. DE CASTRO, *Universo e vocabulário do “Grande sertão”*. Rio de Janeiro, 1976; CONSUELO ALBERGARIA, *Bruxo da linguagem no “Grande sertão”*. Rio de Janeiro, 1977; RONALDES DE M. E SOUZA, *Ficção e realidade: diálogo e catarse em “Grande sertão: veredas”*. Brasília, 1978; LENIRA M. COVIZZI, *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, 1978; EDUARDO DE F. COUTINHO, *The Process of Revitalization of the Language and Narrative Structure in the Fiction of João Guimarães Rosa and Júlio Cortázar*. Valência, 1980; ALAOR BARBOSA, *A epopeia brasileira. ou Para ler Guimarães Rosa*. Goiânia, 1981; AGLAÊDA FACÓ, *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro, 1982; LEONARDO ARROIO, *A cultura popular em “Grande sertão”*. São Paulo, 1984; TERESINHA SOUTO WARD, *O discurso oral em “Grande sertão”*, 1984.

LISPECTOR, CLARICE (Tchetchelnik, Ucrânia, 10 de dezembro de 1925 – Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1977).

Textos: *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, 1944; *O lustre*. Rio de Janeiro, 1946; *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro, 1949; *Alguns contos*. Rio de Janeiro, 1952; *Laços de família*. Rio de Janeiro, 1960; *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, 1961; *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro, 1964 (ed. crítica organizada por Benedito Nunes, Florianópolis, 1988); *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, 1964; *A aprendizagem ou Livro dos prazeres*. Rio de Janeiro, 1969; *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro, 1971; *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro, 1973; *Água viva*. Rio de Janeiro, 1973; *A via-crucis do corpo*. Rio de Janeiro, 1974; *Onde estiveste de noite?*. Rio de Janeiro, 1974; *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro, 1975; *Seleção*. Rio de Janeiro, 1975; *Contos*

escolhidos. Rio de Janeiro, 1976; *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, 1977. PÓSTUMAS: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro, 1978; *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro, 1978; *A bela e a fera*. Rio de Janeiro, 1979; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, 1984.

Estudos: ANTONIO CANDIDO, *Brigada ligeira*. São Paulo, s.d. [1945]; MARLY DE OLIVEIRA, série de ensaios publicados em jornais e revistas entre 1963 e 1966; AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, "Clarice Lispector: a linguagem", in SLESP, 2, 9 e 16 de junho de 1962; Id., "Linguagem: Clarice e Moravia", *ibid.*, 31 de agosto e 7 de setembro de 1963; BENEDITO NUNES, *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus, 1966; Id., *O dorso de tigre*. São Paulo, 1969; ASSIS BRASIL, *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, 1969; MASSAUD MOISÉS, *Temas brasileiros*, 1969; BENEDITO NUNES, *Leitura de Clarice Lispector*, 1973; RAQUEL JARDIM, *Mulheres e mulheres*, 1978; OLGA DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, 1979; SAMIRA CAMPEDELLI e BENJAMIN ABDALA, *Clarice Lispector*, 1981; BELLA JOZEF, "A paixão segundo Clarice Lispector", in *Minas Gerais*, 1º de agosto de 1981 (suplemento literário); OLGA BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, 1981; ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *Apocalypsis G. H.* Roma, 1984; EARL E. FITZ, *Clarice Lispector*. Boston, 1985; ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS, *Clarice Lispector*, 1987, 2ª ed.; BENEDITO NUNES, *O drama da linguagem*, 1989; CLAIRE VARIN, *Langues de feu*. Montreal, 1990; CAMILLO PENNA, *Clarice Lispector's things: the question of difference*. Berkeley, 1992; NADIA BATTELLA GOTLIB, *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo, 1995. Sobre a trad. Norte-americana de *A maçã no escuro*: GREGORY RABASSA, introdução à *The apple in the dark*. Nova York, 1967; RICHARD FRANK GOLDMAN, "The apple in the dark", in *Saturday Review*. Nova York, 19 de agosto de 1967.

POESIA CONCRETA

Revistas e publicações do movimento: *Noigandres*. São Paulo, nº 1 e 2, 1952; nº 3, 1956; nº 4, 1958; nº 5, 1962 (série de livro-revista); *Invenção. Revista de arte de vanguarda*. São Paulo, 1962–1964, nº 1–5.

Estudos: PEDRO XISTO, *Poesia em situação*. Fortaleza, 1960; DÉCIO PIGNATARI, AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro, 1965; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, "Crisi dei linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile", in *Paragone*. Milão, 1965, nº 190, pp. 85–106 (com bibliografia do movimento concretista internacional). Uma antologia de todo o movimento concretista, com notícias biobibliográficas também de autores brasileiros: EMMETT WILLIAMS, *An Anthology of Concrete Poetry*. Nova York, 1967; HOMERO SILVEIRA, *Panorama da poesia brasileira contemporânea*. Montevideu, 1969; LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, *Síntese crítica de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1971; TEMÍSTOCLES LINHARES, *Diálogos sobre a poesia*. São Paulo–Brasília, 1976; ANTÔNIO SÉRGIO MENDONÇA e ÁLVARO DE SÁ, *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro, 1983.

POETAS

PIGNATARI, DÉCIO (Jundiaí, SP, 20 de agosto de 1927).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *O carrossel*, 1950; “Rumo a Nausícaa”, in *Noigandres*, 1952, nº 1; *Life*, 1957 (livro-poema); *Organismo*, 1960; *Exercício findo*, 1908; *Código 2*, 1975; *Poesia pois é poesia*, 1977. ENSAIOS: “Poesia concreta”, in *Noigandres*, nº 3, 1956; nº 4, 1958; nº 5, 1962; *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro, 1965 (com Augusto e Haroldo de Campos); *Informação. linguagem comunicação*, 1968; *Contra-comunicação*, 1970; *Semiótica e literatura*, 1974; *Comunicação poética*, 1977; *Signagem da televisão*, 1984.

CAMPOS, HAROLDO DE (H. Eurico Browne de C.: São Paulo, 19 de agosto de 1929).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *Auto do possesso*, 1949; “A cidade e Thalassa Thalassa”, in *Noigandres*, 1952, nº 1; “Ciropeia, ou A educação do príncipe”, *ibid.*, 1955, nº 2; “O âmagô do ômega”, *ibid.*, 1956, nº 3; “Poemas concretos”, *ibid.*, 1958, nº 4; *Do verso à poesia concreta*, 1962; *Servidão de passagem*, 1962; *Xadrez de estrelas*, 1976 (percurso textual de 1949–1974); *Signantia: quasi coelum*, 1979; *Galáxias*, 1984. ENSAIOS: *Revisão de Sousândrade*, 1964 (com Augusto de Campos); *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro, 1965 (com Augusto de Campos e Décio Pignatari); *Panorama do Finnegans Wake*, 1965 (com Augusto de Campos); *Sousândrade. poesia*, 1966 (com Augusto de Campos); *Oswald de Andrade. Trechos escolhidos*, 1967; *A arte no horizonte do provável*, 1969; *Guimarães Rosa em três dimensões*, 1970 (com Pedro Xisto e Augusto de Campos); *Metalinguagem*, 1970; *Morfologia do Macunaíma*, 1973; *A operação do texto*, 1976; *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, 1977; *Ideograma*, 1977 (edição e ensaio introdutório). Traduções, entre outras: *Traduzir e trovar*, 1968 (com Augusto de Campos); *Dante. Paraíso*, 1978 (seis cantos).

CAMPOS, AUGUSTO DE (São Paulo, 1931).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *O rei menos o reino*, 1951; “O sol por natureza e Ad Augustum per Augusta”, in *Noigandres*, 1952, nº 1; *Poetamenos*, 1953; “Ovonovelo”, in *Noigandres*, 1956, nº 3; “Três poemas concretos”, *ibid.*, 1958, nº 4; *Cidade / City / Cité*, 1964; *Acaso / Event*, 1965; *Luxo*, 1966; *Linguaviagem*, 1967; *Vida*, 1967; *Abre*, 1969; *Equivocábulo*, 1970; *Colidouescapo*, 1971; *Viva vaia*, 1971; *Profilograma*, 1972; *Poemóbiles*, 1974 (com Júlio Plaza); *Caixa preta*, 1975 (com Júlio Plaza, e um disco com duas poesias recitadas por Caetano Veloso); *Poesia 1949–1979*, 1979. ENSAIOS: *Revisão de Sousândrade*, 1964 (com Haroldo de Campos); *Teoria da poesia concreta*, 1965 (com Haroldo de Campos e Décio Pignatari); *Panorama do Finnegans Wake*, 1965 (com Haroldo de Campos); *Sousândrade. poesia*, 1966 (com Haroldo de Campos); *Balanço de bossa (Da bossa nova ao tropicalismo)*, 1968; *Guimarães Rosa em três dimensões*, 1970 (com Pedro Xisto e Haroldo de Campos); *Revisão de Kilkerly*, 1971; *Revistas revistas: Os antropófagos*, 1975; *Reduchamp*, 1976 (com ilustrações de Júlio Plaza); *Poesia. anti-poesia. antropofagia*, 1978; *Verso. reverso. contraverso*, 1978; *Patrícia Galvão: Pagú. vida e obra*, 1982; *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, 1984.

DIAS-PINO, WLADEMIR (Rio de Janeiro, 24 de abril de 1927).

Textos: POESIA: *A fome dos lados*, 1941; *Geometria do ar*, 1944; *Também*, 1944; *Chapéu do mundo*, 1945; *Poesia geral*, 1946; *Perfil*, 1947; *Dia da cidade*, 1948; *Vários escritos*, 1950; *Poema visual*, 1951; *Os corcundas*, 1954; *A caverna*, 1954; *A máquina. ou A coisa em si*, 1955; *A ave*, 1956; *Poesia espacial*, 1957; *Brasil meia-meia*, 1957; *Sinal. símbolo e signo*, 1958; *Sólida e suas versões*, 1962; *Numerários*, 1964. PROSA: *As diversas direções da leitura*, 1960; *Desenvolvimento da letra A*, 1961; *Roupa íntima*, 1963; *Capa e contracapa*, 1963; *Matacódigo*, 1968. ENSAIOS: *Processo: linguagem e comunicação*, 1971.

XISTO, PEDRO (Pedro Xisto Pereira de Carvalho: Limoeiro, PE, 6 de agosto de 1901 – São Paulo, 1987).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *Haikais e concretos*, 1960; *Caderno de aplicação*, 1966; *Vogaláxia*, 1960; *Logogramas*, 1966; *Caminho*, 1970. ENSAIOS: *Poesia em situação*, 1960; *A busca da poesia*, 1961; *Guimarães Rosa em três dimensões*, 1970.

MOVIMENTO “PRÁXIS”

Práxis. Revista de instauração crítica e criativa. São Paulo, 1962; CASSIANO RICARDO, “22 e a poesia de hoje”, in *Anais do II Congresso de crítica e história literária*. Assis, 1961; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Crisi dei linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile”, in *Paragone*. Milão, 1965, nº 190, pp. 85–106; todos os escritos de MÁRIO CHAMIE aqui citados; WALMIR AYALA (ed.), *A novíssima poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1962–1965, 2 vols.; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, 1980.

JARDIM, REINALDO (São Paulo, 13 de dezembro de 1926).

Textos: POESIA: *Particípio presente*, 1954; *Joana em flor*, 1965; *Maria Betânia guerreira guerrilha*, 1968. PROSA: *Joaquim e outros meninos*, 1965; *Science fiction*, 1965.

CHAMIE, MÁRIO (Cajobi, SP, 1º de abril de 1933).

Textos: POESIA: *Espaço inaugural*. São Paulo, 1955; *O lugar*. São Paulo, 1957; *Os rodízios*. São Paulo, 1958; *Lavra lavra*. São Paulo, 1962; *Now tomorrow mau*. São Paulo, 1964; *Indústria*. São Paulo, 1967; *Planoplenário*. São Paulo, 1974; *Objecto selvagem*. São Paulo, 1977. ENSAIOS: *Palavra-levantamento*. Rio de Janeiro, 1963; *Alguns problemas e argumentos*. São Paulo, 1969; *Intertexto*. São Paulo, 1970; *A transgressão do texto*. São Paulo, 1972; *Instauração práxis*. São Paulo, 1974, 2 vols.; *A linguagem virtual*. São Paulo, 1976; *A casa da época*. São Paulo, 1979.

MEDEIROS, ADAILTON (Angical, Caxias, MA, 16 de junho de 1938).

Textos: *O sol fala aos sete reis das leis das aves*, 1972; *Cristóvão Cristo. Imitações*, 1976.

BRANDÃO, CARLOS RODRIGUES (Rio de Janeiro, 14 de abril de 1940).

Textos: *Mão de obra*. Rio de Janeiro, 1970; *Os objetos do dia*. Rio de Janeiro, 1975.

MONTEIRO, CLODOMIR (Clodomir Monteiro da Silva, Marília, SP, 9 de abril de 1939).

Textos: *Derroteiro de rotinas*. São Paulo, 1975; *Acredito*. São Paulo, 1980.

GAMA, MAURO (Mauro Gama Lopes da Costa, Rio de Janeiro, 30 de março de 1938).

Textos: *Corpo verbal*. Rio de Janeiro, 1964; *Anticorpo*. Rio de Janeiro, 1969.

CAPÍTULO XVI: DOS ANOS DO GOLPE AO FIM DO SÉCULO (1964–1996)

1. O quadro histórico

O público brasileiro conhece cada etapa singular. Mas o leitor estrangeiro, e com ele talvez o leitor brasileiro das novas gerações, precisa de alguns elementos para reconstruir o cenário no qual se desenrolam os fatos literários da segunda parte do século xx.

Com o apoio do governo norte-americano de Lyndon Johnson, preocupado com a orientação sindicalista e aparentemente filocomunista do presidente João Goulart, acontece, em 1964, o *golpe* militar que conduzirá à ditadura dos generais e à completa absorção econômica do Brasil na esfera dos Estados Unidos. O presidente João Goulart se autoexila no Uruguai: morrerá em 1976 na Argentina, mesmo ano em que morre em São Paulo, num acidente automobilístico, o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Chega à presidência da república o General Castelo Branco. Abre-se com ele o período da privação dos direitos políticos para muitos expoentes da precedente classe governamental, mas também para numerosos intelectuais, atingidos pela repressão cultural que se exercita com a proibição e a queima de livros. Centenas de escritores, artistas, professores, são encarcerados, e muitos deles, logo que podem, escolhem o exílio em diversos países da América Latina, na Europa (França, Alemanha, países escandinavos, Itália) e nos Estados Unidos, indo construir aquela classe internacional da inteligência brasileira que estaria destinada, num futuro próximo, a trazer de novo à pátria um inegável patrimônio de experiência e de cultura. As ditaduras, sem o prever, produzem às vezes esses efeitos positivos. A Europa e os Estados Unidos, por sua vez, entram em contato com uma até então inédita cultura brasileira. É a cultura brasileira de exportação ou, se

quisermos, do exílio, que lhes é revelada por cientistas, historiadores, sociólogos, antropólogos e educadores como Josué de Castro, o autor da *Geografia da fome*, que morre em Paris em 1973; Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Caio Prado Júnior, cujas obras são traduzidas e comentadas, passando desde então a integrar o patrimônio da cultura universal. Inicia-se a escutar fora do Brasil a voz de Dom Hélder Câmara. O movimento que nasce em seu nome, “Ação, Justiça e Paz”, confirma ao mundo a realidade de um Nordeste brasileiro já denunciada por antropólogos e sociólogos, literatos, homens de teatro e diretores de cinema. Do mesmo modo, entram no circuito da informação mundial a questão de uma Amazônia absorvida no horizonte de espera das Internacionais, o problema sempre recorrente das secas nordestinas (terrível aquela de 1976) e, enfim, as controvérsias nacionais e internacionais, originadas em 1977 pela descoberta de ouro em Serra Pelada, no Sul do Pará, aonde se dirigem milhares de garimpeiros, de exploradores, atraídos pela miragem da riqueza.

Em Paris, em Londres, em Estocolmo ou em Roma, traduzem-se autores como Antônio Callado (*Quarup*, 1967) ou Ignácio de Loyola Brandão, cujo romance *Zero*, proibido no Brasil e levado à Itália por esta escriba, foi publicado pela primeira vez em Milão, na tradução de Antonio Tabucchi. Mas, sobretudo, ouve-se, executa-se e se canta a Música Popular Brasileira, MPB, cujos cantores/compositores, de Caetano Veloso a Gilberto Gil e a Chico Buarque,¹¹³ apresentam ao mundo o movimento tropicalista. Nos cinemas, projetam-se os filmes de Glauber Rocha, premiado em Cannes em 1967 por *Terra em transe* e, posteriormente, autoexilado em Roma, onde é acolhido no grupo de brasileiros que frequentam a casa de Murilo Mendes. Mas se difundem também as imagens de Sônia Braga, protagonista da versão cinematográfica de *Dona Flor*, de Jorge Amado.

Enquanto isso, no Brasil, sucedem-se à de Castelo Branco as presidências do Marechal Costa e Silva (1967–69) e, depois, dos generais Garrastazu Médici (1969–74), Ernesto Geisel (1974–1978) e João Figueiredo (1978–1985). A normalização política acontece gradualmente a partir de 1978, com o desencarceramento dos presos

políticos, novas eleições, ainda manipuladas, mas que restituem ao país uma certa competitividade democrática, embora sempre sob a capa das multinacionais que determinam absolutamente a economia do país. Em 1979 é promulgada a “Lei de anistia”, que possibilita o retorno dos exilados, a libertação de todos os prisioneiros políticos e a reintegração nos cargos de funcionários exonerados. E em 1980, a visita do Papa parece sancionar o retorno do Brasil ao diálogo internacional. As eleições indiretas, fixadas para o fim do mandato de Figueiredo, registram a eleição à presidência da república de Tancredo Neves, líder moderado do PP (Partido Popular), que, contudo, morre logo após a eleição e é substituído pelo vice, José Sarney (1986–90). Em 1990, chega à presidência um jovem prefeito e depois governador do estado de Alagoas, Fernando Collor de Mello, que suscita grandes esperanças de renovação, que são, porém, logo frustradas pela onda de incompetência e de corrupção representada pela nova classe dominante. Enquanto se sucedem com resultados cada vez mais negativos dois planos econômicos (Plano Collor I e II), que buscam inutilmente se oporem à inflação galopante, o presidente Collor é submetido a um processo público por corrupção e afastado do poder. Até o fim de 1994, ele será substituído pelo vice-presidente Itamar Franco. Então, novas eleições levam à presidência da república um sociólogo como Fernando Henrique Cardoso, ele mesmo vítima, nos anos 60, do ostracismo ao qual foi condenado logo após o golpe de 1964. E a partir desse momento, o Brasil, após ter mudado mais uma vez a própria moeda, passada do *cruzeiro* ao *real* (com equivalência nominal com o dólar), encontra-se empenhado em uma luta pela completa recuperação democrática.

Essa premissa histórico-política parecerá talvez excessiva em uma história que pretende sobretudo ilustrar valores literários e poéticos. Mas os vinte e cinco anos transcorridos foram também aqueles em que a literatura, longe de se refugiar na torre de marfim do álibi estético, contribuiu como nunca antes à tomada de consciência de um país que, com seus duzentos milhões de habitantes (previstos para o ano 2000), com as suas megalópoles de dezenas de milhões de pessoas, com as suas riquezas e misérias, propõe-se como um dos protagonistas do próximo século. A consciência do contexto histórico, antropológico e

político, pode, em tal caso, ajudar a decifrar, em suas intersecções, o fenômeno literário.

2. A prosa de ficção depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector

2.1. tendências

Guimarães Rosa e, em certo plano, Clarice Lispector, são os últimos clássicos entre os prosadores brasileiros de hoje: no sentido de que suas obras, qual quer que possa ser o juízo que darão sobre elas os pósteros, são bem definidas em sua intencionalidade estilística e em sua relação com o leitor.

Existem, todavia, outros escritores que tentam, cada um a seu modo, a aventura da prosa. Há os narradores já afirmados que, como Jorge Amado, se renovam e se opõem ao *cliché*, constituído um novo rosto a partir de sua definição crítica. E há os nomes diversos daqueles que estrearam após a guerra, mudando radicalmente, com a sua problemática, temas e formas, a paisagem literária do Brasil. Pois cada um vive em seu próprio plano a aventura experimental, em romances e contos “alinhados” onde, abolido o herói, cresce a tirania do objeto ou, beckettianamente, do detrito, em que a categoria tempo é percorrida em cada virtualidade sua (dilatação, compressão, sobreposição, intersecção), donde se instaurou a torre de Babel no plano da expressão verbal.

Mais que inventariar nomes de autores e títulos de livros, limitar-nos-emos, aqui, a indicar algumas tendências.

O romance de ambiente urbano, para além da isolada tentativa de uma narrativa de introspecção por parte do carioca Gustavo Corção

(1896–1978) em *Lições de abismo* (1951), tem seus representantes mais notáveis no paraibano Ascendino Leite (nascido em 1915: de *A viúva branca*, 1952, até *A velha chama*, 1974); no carioca Macedo Miranda (1920–74: entre outros, *Lady Godiva*, 1957; *Sábado gordo*, 1970); e no mineiro Geraldo França de Lima (nascido em 1914: *Serras azuis*, 1961; *A pedra e a pluma*, 1979), atentos observadores da vida das cidades do interior.

Insere-se aqui, em uma linha de regionalismo inventivo e inovador, a personalidade de José Cândido de Carvalho (Campos, RJ, 1914–89), o qual, de simples epígono da geração de 30 (*Olha para o céu*, *Frederico*, 1939), termina por afirmar-se em seguida com *O coronel e o lobisomem* (1964), que constrói — à base de segmentos linguísticos na linha de Guimarães Rosa, mas com individualidade pessoal — um seu “retrato do Brasil interior”: uma pequena joia narrativa à qual se segue, no mesmo gênero, *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicom* (1970). Ao lado dele, mas com parábola inversa, podemos colocar o pernambucano José Condé (1918–71), que após ter evocado sugestivamente a atmosfera de decadência e de morte de uma imaginária cidadezinha nos tempos da abolição (*Histórias da cidade morta*, 1951, com um prolongamento temático em *Terra de Caruaru*, 1960), conclui a sua parábola de narrador com temas de romance de costumes urbanos (de *Um ramo para Luiza*, 1959, até *Tempo, vida, solidão*, 1971).

Há ainda a linha do romance *à la* Faulkner, de raiz dostoiévskiana. O exemplo poderia ser aquele do baiano Adonias Filho (1915–90), que ambienta na Bahia de Jorge Amado as suas histórias trágicas e emblemáticas, turvas de fatalidade e de loucura (de *Os servos da morte*, 1946, e *Memórias de Lázaro*, 1952, até *As velhas*, 1975; *Noite sem madrugada*, 1983; *O homem branco*, 1988, romances; e *Auto de Ilhéus*, 1981, teatro). O experimentalismo reside para ele na substituição do tempo cronológico pelo tempo expressivo, na mistura constante de passado e de presente, na interferência dos mortos na vida dos vivos. Mas também em uma pesquisa de linguagem mais alusiva que comunicativa, consoante a uma matéria pela qual o católico Adonias Filho se insere, por um lado, na linha dos escritores

espiritualistas, como Mauriac e Julien Green, e por outro, faz-se continuador no Brasil de romancistas como Jorge de Lima, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, que à problemática religiosa unem a busca pelo conto de atmosfera.

A Bahia está ainda em cena nos romances de Herberto Sales (nascido em 1917). Abordamos com ele o grupo dos narradores propriamente regionalistas que, ainda que em novas formas conscientes às vezes da era nuclear instaurada por Guimarães Rosa na expressão brasileira, continuam a problemática do romance dos anos 30. Herberto Sales estreia com sucesso com o livro *Cascalho* (1944), que narra com pretensões documentais e de denúncia, e com a força do libelista, a vida dos garimpeiros em busca de diamantes na região diamantífera da Bahia; mas sabe também reconstruir sobre o fio da memória, com um controle estilístico do narrador que reescreve constantemente os próprios textos, uma transparente história pessoal (desde *Além dos marimbus*, 1961, e *Dados biográficos do finado Marcelino*, 1965, até *Os pareceres do tempo*, 1984).

Ao lado de Herberto Sales podemos citar o nome de Mário Palmério (1916–1996), mineiro, autor de dois grandes romances regionalistas (*Vila dos confins*, 1956 e *Chapadão do Bugre*, 1965). Como o primeiro, e ainda mais que ele, acolhido com entusiasmo pela crítica e pelo público, *Chapadão do Bugre*, baseado em uma história real e misteriosa ocorrida no interior de Minas no princípio do século xx, tem por mérito a linguagem que, sem a insistência do folclorista, mas com a viva simplicidade do causo oral, registra a genuinidade sintática e lexical da fala “sertaneja”: uma linguagem tão fresca a ponto de compensar uma certa fixidez dos personagens, retalhados com demasiada frequência com a pressa do ideólogo e do político. De Palmério, morto recentemente, dizia-se que era uma espécie de Juan Rulfo brasileiro, que soubera ocupar com dignidade, a partir de 1968, a cadeira de Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras.

Mais tardia é a afirmação, como narrador, do recifense Hermilo Borba Filho (1917–76), em sua primeira fase sobretudo de autor dramático. A mudança de registro acontece com *Sol das almas* (1964),

crescendo então como uma avalanche na direção política com as quatro etapas de *Um cavalheiro da segunda decadência*. Fecha a série *O general está pintando* (1973), em que Proust e Miller convivem numa moldura pernambucana, a suscitar uma atmosfera de violento realismo mágico nordestino. Os últimos romances são *Agá* (1974), *Os ambulantes de Deus* e *O cavalo da noite* (ambos de 1976).

Também do Pernambuco urbano vem ainda Gastão de Holanda (nascido em 1919), autor de uma interessante educação sentimental brasileira. O seu *Os escorpiões* (1954) é um romance em que o Recife dos canais e dos velhos conventos constitui o plano de fundo dos amores colegiais de um rapaz da província e de uma moça judia e cosmopolita. É a mesma a ambientação do segundo romance, o satírico *O burro de ouro* (1960), no qual, todavia, parecem esmorecer as cores da primeira experiência; tanto que, a partir desse momento, o autor se refugiará quase que exclusivamente em sua primeira vocação de poeta.

Do Ceará vem Fran Martins (pseudônimo de Francisco Martins, nascido em 1913), narrador de pulso na linha de um honesto naturalismo (muitos contos e romances, entre os quais *Estrela do pastor*, 1942; *O cruzeiro tem cinco estrelas*, 1950). De Goiás, Bernardo Élis (nascido em 1915), romancista e autor de contos de grande capacidade expressiva na esteira de Hugo de Carvalho Ramos (*Ermos e Gerais*, 1944; *O tronco*, 1954; *Veranico de Janeiro*, 1966, *Caminhos e descaminhos*, 1967; até *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*, 1980).

Nessa linha, é preciso recordar ainda Antônio Olavo Pereira (nascido em 1913), que em *Marcoré* (1957) narra uma simples e tensa história familiar no cenário de uma cidadezinha do interior paulista; e o mineiro Fernando Sabino (nascido em 1923), homem e escritor poliédrico, baterista de *jazz*, cronista, editor, produtor e diretor cinematográfico e, desde 1956, romancista brilhante de *Encontro Marcado*: um testamento poético, filtrado por uma prosa rápida e provocante, que coloca o seu autor entre os escritores mais significativos dos anos 50. O retorno ao romance acontece somente em

1979 com *O grande mentecapto*, “relatos das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações”, com uma sequência em 1982: *O menino no espelho*. Sabino confirma neste último seus dotes próprios de escritor machadiano em que, todavia, o garotinho continuou sempre a conviver com o homem maduro, em uma execução lúdica da vida, capaz de levar tudo a sério, inclusive as brincadeiras. São essas qualidades, essa facilidade que favoreceram o seu sucesso como cronista (dezenas de livros publicados, desde *A cidade vazia*, 1950), embora ele reconheça que tais crônicas, que o tornaram célebre em todo o Brasil, não são senão obra narrativa; o que confirma o diagnóstico de Jorge Amado, que definira Sabino como “narrador em férias”.

2.2. os novos paradigmas

Mas há, na geração de narradores nascidos nos anos 1920, alguns personagens que conseguiram transpor os confins da região e da nação para se tornarem escritores de aceitação e difusão internacional: escritores que, traduzidos e comentados *extra moenia*, representam no mundo, juntos a poucos narradores mais jovens, a literatura brasileira de hoje.

O primeiro foi o pernambucano Osman Lins (1924–78), romancista e crítico, que desde *O visitante* (1955) revela o seu empenho exploratório nos confins inexauríveis da autoconsciência. É uma busca que continua em *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961), em que os pensamentos dos personagens são tensionados no esforço de se definir em uma dimensão moral. Com *Nove, novena* (1966), Osman Lins inaugura uma técnica polifônica, evidenciada por sinais gráficos e por outros procedimentos visuais: a escrita se torna meio e, ao mesmo tempo, objeto da reflexão crítica. Em *Avalovara* (1973), enfim, são mobilizadas técnicas como o palíndromo, à maneira do Cortázar de *Rayuela*.

Outro escritor de fama internacional é o mineiro Autran Dourado (nascido em 1926), que após a estreia com *Teia* (1947) adquire notoriedade com uma série de contos e romances obsessivamente dominados pelo tema da decadência de Minas Gerais: a sociedade estagnante, as velhas casas, o tédio, tudo visto com os olhos, evocado através das palavras de personagens introvertidos, solitários, trágicos. Habilíssimo em encadear grupos de contos e em estruturar os romances, Autran Dourado se debruça sobretudo — emulando Guimarães Rosa, mas com o ouvido atento também a Hemingway e Faulkner — sobre diálogos e monólogos, fundidos em um *continuum* tão aparentemente impassível quanto rico de sobressaltos metafóricos. As etapas principais vão de *Tempo de amar* (1952) e *Nove histórias em grupos de três* (1957), através de *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967) e *O risco do bordado* (1970), até a *Ópera dos fantoches* (1955), com arremate nos *Cadernos de Narciso* (1996), que maliciosamente colocados sob a epígrafe: “E mesmo depois de ter sido recebido no inferno, [Narciso] ainda se olhava na água do Estige”,¹¹⁴ desejam ser um testemunho narcisista do escritor “já próximo da velhice”.

Uma diferente incursão dos anos 70 nos territórios da narrativa de fôlego amplo e de ressonância internacional é aquela de Ariano Suassuna, recordado aqui essencialmente, assim como Hermilo Borba Filho, como autor dramático. Em *A pedra do reino* (1971), Suassuna constrói um mosaico histórico-poético-folclorístico do Brasil, do Nordeste e do sertão, inserindo ali, como que por marchetaria, como em um resgate cinematográfico de velhas películas mudas, esmaecidas e surreais, os “folhetos” dos cantadores nordestinos (a famosa literatura “de cordel” do Nordeste, que custodia romances medievais e fatos de crônica tornados exemplares). Um romance picaresco, já se disse, que tem um fio na representação (mas também nos sonhos, loucuras, alucinações, desventuras) efetuada pelos quadros do cantador-rapsodo-poeta Dom Pedro Dinis Ferreira Maderna, nobre amálgama de Sancho e Dom Quixote. Na paisagem mítica do sertão, onde os cantadores cegos cantam sobre Carlos Magno e Roberto, o Diabo; sobre Zumbi dos Palmares e sobre a Bela Infanta (em versão correta segundo a lição de Boccacio), a narração se infla pouco a

pouco de uma dimensão fantástica, rompe, transborda todo gênero literário, faz-se poema épico, odisseia, apocalipse. Sem, aliás, perder nunca o destacado sorriso da modernidade:

O certo é que se encantaram,
na Terra do Alumiar,
cavalos e Cavaleiros
que buscavam o Sangral,
e o Prinspe ardente do Sol,
e a Dama e garça do Mar!

No sertão, os paladinos de França buscam o Santo Graal montados em cavalos que se chamam Tremedal e Punhal, antagonizados pelo malvado Dom Galvão, “sangue negro e luz do Mal”. Continua a *Pedra do reino*, em 1976, a *História d’o rei degolado nas caatingas do sertão / Ao sol da onça Caetana*, com o qual Suassuna aprofunda a sua temática medievalista e armorial. “Armorial” será, de fato, o nome do movimento criado por ele para manter a força da tradição no Nordeste “ameaçado” pelo Progresso.

Em outro plano, as intenções sociopolíticas estruturam e iluminam a veia narrativa de Antônio Callado (1917–97), autor de contos, romances, jornalista e homem de teatro, considerado, no Brasil e no exterior, uma das mais autênticas e prestigiosas vocações literárias do Brasil hodierno. Após ter vivido em Londres como jornalista da BBC durante os anos da guerra (1941–44), ele introduziu na narrativa brasileira uma escrita despojada e irônica, de sabor anglo-saxão e de grande eficácia poética. Afrontou em *Assunção de Salviano* (1954) uma temática mística que retornará posteriormente em *A Madona de cedro* (1957), no qual é narrado um caso de expiação religiosa ambientado em Congonhas do Campo. Mas só com *Quarup* (1967) Callado conseguiu nos dar talvez o romance mais engajado ideologicamente dos tempos da ditadura. A parábola do sacerdote e intelectual de esquerda, que passa da pregação à ação após ter atravessado, geográfica e socialmente, o Brasil à procura do “povo”, teve repercussão, no Brasil e fora dele, como uma mensagem universalista em um momento difícil da história brasileira. Em seguida, a trajetória ideológica e narrativa de Callado tocou vários outros temas, do memorialístico ao indianista, porém sempre com a

mão firme do escritor de categoria (*Bar Don Juan*, 1971; *Reflexos do baile*, 1976; *A expedição Montaigne*, 1982; *Sempreviva*, 1984; *Concerto carioca*, 1985; *Memórias de Aldenham House*, 1989; *O homem cordial*, 1993).

Personagem de primeira categoria na vida pública e cultural brasileira, o mineiro Darcy Ribeiro (1922–97) volta-se para a narrativa após um longa e brilhante carreira de cientista [social]. O seu primeiro romance, *Maíra* (1976), coloca, com efeito, a sua experiência de antropólogo a serviço de uma invenção literária entre as mais sugestivas daquelas que o Brasil exportou ao mundo nestes últimos vinte anos. A história que Darcy Ribeiro ambienta entre os índios mairúns (na realidade, os bororos, adoradores de Maíra-Corací, Sol, e de seu irmão Micura-Iací, Lua) é uma parábola sobre a vida comunitária dos índios amazônicos, gravemente ameaçada pelo avanço do progresso tecnológico. É uma denúncia, a sua, antecipadora da prevaricação dos representantes do poder internacional em relação aos índios e à sua civilização. Mas é também uma recriação altamente poética de um fato realmente acontecido nos primeiros anos de nosso século, quando um índio bororo, Tiago Aipoibureu, foi recebido como seminarista em Roma, encontrando-se, posteriormente, em graves dificuldades ao retornar à Amazônia: uma história que já fora contada por um missionário italiano como o Padre Colbacchini e divulgada por um poeta como Giuseppe Ungaretti. Os volumes que se seguiram (*O mulo*, 1981; a divertidíssima *Utopia selvagem*, 1982; *Migo*, 1988) confirmaram em Darcy a veia narrativa de um escritor poliédrico, protótipo do intelectual de exportação do Brasil de hoje.

Intelectual de exportação, embora os tipos humanos sejam completamente diversos, é também João Ubaldo Ribeiro (nascido em 1941), baiano da Ilha de Itaparica, que irradia no mundo as suas histórias de *aretê*, ou seja, de virtude, em que os leitores de todos os países encontram sabiamente conjuntas as preocupações sociais do primeiro Jorge Amado e a invenção linguística de um Guimarães Rosa, sem esquecer o *humour* de certas obras de Darcy Ribeiro. Após um sucesso de estima com *Setembro não tem sentido* (1962), João Ubaldo conquista os leitores nacionais e internacionais com *Sargento Getúlio*

(1971), relato da viagem de um sargento de Sergipe encarregado de escoltar um prisioneiro político: uma das poucas obras que, no parecer de Jorge Amado, contribuíram nas últimas décadas para o desenvolvimento “de uma arte, em literatura, genuinamente brasileira”. Mas o livro que João Ubaldo deixará talvez ligado ao próprio nome é *Viva o povo brasileiro* (1984), um romance épico que abraça mais de três séculos da história do Brasil, cujo principal personagem é, coletivamente, o povo do Recôncavo Baiano, metáfora, por sua vez, de todo o povo brasileiro.

Entre os escritores paradigmáticos do nosso tempo não há somente personagens como aqueles até agora descritos, que chegaram ao universal sem jamais abandonar a sua específica tradição temática e estilística nacional. Mas há também narradores que souberam trazer à literatura brasileira uma modernidade agressiva e antirretórica (ou ao menos tributária de uma retórica diversa) juntamente com a velocidade estilística dos modelos norte-americanos. São normalmente autores de contos, cuja inspiração se exaure no arco de poucas páginas, em textos fulgurantes nos quais se misturam cotidiano e imaginário. Entre eles, o autor de contos convive, contudo, quase sempre junto com o romancista, o instantâneo junto ao *mural* narrativo.

Atualmente, o mestre desses autores é considerado Rubem Fonseca (nascido em 1925), que desde a estreia nos anos 60 soube fixar com extrema originalidade, em suas crônicas urbanas poéticas e cruéis, as variantes linguísticas das diversas classes sociais do Rio de Janeiro (*Os prisioneiros*, 1963; *A coleira do cão*, 1965; *Lúcia McCartney*, 1969). Os grandes romances de Rubem Fonseca (*O caso Morel*, 1975; *O cobrador*, 1979; *A grande arte*, 1984; *Bufo e Spallanzani*, 1986; *Vastas emoções e sentimentos imperfeitos*, 1988) são dos anos 70 e 80. Nestes, esse ex-comissário de polícia, profundo conhecedor da jurisdição de sua cidade, mobiliza com técnica cinematográfica investigadores e policiais, assassinos e mulheres da vida, escritores e depravadas damas burguesas, ladrões, colecionadores de pedras preciosas e toda uma série de personagens na construção de um gigantesco afresco de impacto quase televisivo. O título de uma de suas

coletâneas de contos, *Feliz ano novo* (1975), já utilizado, aliás, em 1968 por Luís Paiva de Castro, servirá em 1982 ao debutante Marcelo Rubens Paiva (nascido em 1959, autor em seguida de *Nós és tu, Brasil*, 1996) para modelar por antífrases o seu *Feliz ano velho*, reconhecendo desse modo a autoridade da citação. Os volumes de Rubem Fonseca que vieram depois (*Agosto*, 1990; *Romance negro e outras histórias*, 1992; *O selvagem da ópera*, 1994, biografia imaginada do compositor Carlos Gomes; até os contos de *O buraco na parede*, 1995), confirmam a grande arte fabulatória deste ícone irônico e ultrarrealista do *noir*.

O último dos autores paradigmáticos desta nossa resenha de fim de século é para nós um escritor que há anos não sai de sua Curitiba natal, que nunca ambicionou ser paradigma para ninguém e que, todavia, pela projeção que tiveram os seus contos, mesmo fora do Brasil, divulgados inicialmente em edizõezinhas populares, pela náusea do cotidiano (a viela, a casa, o leito) em que aprisiona os seus personagens, pela língua dissecada, impiedosa e niveladora com a qual sabe marcá-los, pela velocidade com que arrasta o conto para o seu *explicit* de *haikai* narrativo, pode ser considerado o mais pessoal inventor do pós-modernismo brasileiro. Fundador, em 1945, em Curitiba, da revista *Joaquim*, o paranaense Dalton Trevisan (Curitiba, 1925) é autor de numerosas coletâneas de contos e novelas que vão das *Novelas nada exemplares* (1959), através de *Cemitério de elefantes*, *Morte na praça* (1964), *O vampiro de Curitiba* (1965) e *A guerra conjugal* (1969), até *Meu querido assassino* (1983) e *Ah, é?* (microcontos, 1994).

2.3. entre o conto e o romance

O conto é, efetivamente, o gênero em que majoritariamente se revela a originalidade da nova literatura brasileira. O gênero, como vimos, tem origem longínqua, interceptando a Europa de Maupassant e o Novo Mundo de Edgar Allan Poe, e tem em Machado de Assis o seu primeiro paradigma da tradição nacional. O modernismo de Alcântara Machado, de Aníbal Machado, de João Alphonsus, mas

sobretudo de Mário de Andrade, fixa-lhe aquele caráter de paradigma de conteúdos que o torna essencial para a velocidade da escrita moderna. Guimarães Rosa lhe dissecou a forma fazendo da linguagem a portadora de sentido de suas tramas (*Estas histórias*, 1962, entre as quais figura um conto de expressão translinguística, como *Meu tio o Iauaretê*).

Quase todos os narradores atuais são ao mesmo tempo autores de contos e de romances, embora alguns deles, como Dalton Trevisan, declarem-se partidários exclusivamente da forma fechada e unidirecional do conto, veiculadora de situações extremas com um *explicit* significativo. Mesmo o memorialismo, estruturando-se autobiograficamente em sucessões de retratos e contos exemplares, torna-se tributário do gênero. E eis que se escreve aqui a parábola de um poeta e de um homem público como Pedro Nava (1903–84), a quem já nos referimos como poeta e que, somente no fim da vida, conclusa com suicídio, torna-se memorialista proustiano, cinzelando, em um barroco quadro societário todo seu, alguns retratos de personagens. Em sua unidirecionalidade diegética, tais retratos são, de fato, verdadeiros continhos (*Bau de ossos*, 1972; *Galo das trevas*, 1981; *O círio perfeito*, 1983). Junto a ele não parecerá estranho citar um memorialista refinado como Antônio Carlos Villaça (nascido em 1928: *O nariz do morto*, 1970; *O anel*, 1972; *O livro de Antônio*, 1974).

Difícil criar conjuntos temáticos, ideológicos ou mesmo estilísticos entre os narradores brasileiros da atualidade. Seria talvez uma solução aquela de fragmentar a unitária república das letras em várias republiquetas regionais. Mas se é verdade que o tropismo Rio de Janeiro–São Paulo se atenuou com os anos, é também verdade que os escritores atualmente se movem com a mesma facilidade com que se difundem ideias e técnicas literárias, de modo que praticamente não há mais autores regionais no sentido etimológico do termo. Buscamos, então, optar pela descrição daquilo que é ainda uma nebulosa, na qual somente os pósteros poderão ver, decantados os verdadeiros valores universais, um critério vagamente cronológico ou, como voltou à moda, geracional.

Abre esse novo elenco sob o signo da modernidade o paulista Geraldo Ferraz (1905–79), romancista e autor de contos, que aparece na cena literária brasileira no imediato pós-guerra como autor do romance *A famosa revista* (1945), em colaboração com Patrícia Galvão (1910–1952), a Pagú de Oswald de Andrade e do modernismo antropofágico, que fora autora, por sua vez, de um “romance proletário” como *Industrial Park* (1933). Depois, Ferraz se impõe na cena literária com o romance *Doramundo* (1957, que terá um *revival* vinte anos depois com o filme de mesmo título, dirigido por João Batista de Andrade) e com os contos de *Km 63* (1969).

O grupo de escritores do Norte e do Nordeste compreende tanto o cearense Moreira Campos (nascido em 1914), professor e narrador de rara maestria na estruturação do conto breve até um final sempre inesperado (de *Vidas marginais*, 1947, até *Os doze parafusos*, 1978 e *Dez contos escolhidos*, 1981) quanto o mato-grossense José J. Veiga (nascido em 1915), autor de *Os cavaleiros de Platiplano* (1959), contos marcados, no dizer de Antonio Candido, “por uma espécie de tranquilidade catastrófica”. As obras que se seguem, desde *Hora dos ruminantes* (1966); *A estranha máquina extraviada* (1968); *Sombras de reis barbudos* (1972); *Aquele mundo de vasabarro* (1982), até *O relógio Belisário* (1995), confirmam essa postura humana, junto de um crescente refinamento estilístico.

Baiano, poeta da geração de 45, no sentido cronológico, mas bastante afastado da escola (*Chuva sobre duas sementes*, 1945; *Jogo chinês*, 1962), Jorge Medauar (nascido em 1918) nos aparece como um narrador capaz de superar o gênero regionalista, no qual ele estaria por seus temas (*Água preta*, 1958; *A pro cissão e os porcos*, 1963), com um estilo moderníssimo, focalizado mais sobre o “ponto de vista” que sobre a pesquisa linguística. Também do Nordeste, Carlos Castelo Branco (nascido em 1920) constrói a prosa de seus *Continhos brasileiros* (1952) e de seus romances (*Arco do triunfo*, 1959) na perspectiva de seu Piauí natal. Enquanto o alagoano Breno Accioly (1921–66), narrador colorido e vigoroso no volume de estreia (*João Urso*, 1944), em que várias componentes culturais se confrontam na criação de um clima alucinado de loucura e brutalidade, com um

Freud apreendido em sua vida cotidiana de médico, termina por atingir uma nova popularidade com a recente publicação de seus contos inéditos.

Também baiano, Dias Gomes (nascido em 1922) saiu do anonimato como autor dramático em 1960, com o sucesso em nível nacional e internacional de *O pagador de promessas*, peça da qual falaremos em seguida, no capítulo dedicado ao teatro. As experiências de narrador incluem romances juvenis (de *Duas sombras apenas*, 1945, até *A dama da noite*, 1947) e os contos da maturidade (*Sucupira, ame-a ou deixe-a*, 1982; *Odorico na cabeça*, 1983).

Filho de Graciliano, jornalista e crítico literário, o alagoano Ricardo Ramos (1929–92) completa o quadro dos narradores nordestinos com a sua farta produção de contos (uma dezena de volumes, desde *Tempo de espera*, 1954, até *Os inventores estão vivos*, 1980) e romances (*Memória de setembro*, 1968; *As fúrias invisíveis*, 1974), nos quais um estilo sóbrio sublinha a sempre bem estruturada construção da trama.

A legião dos mineiros se abre com Murilo Rubião (1916–81), que sabe resgatar seus temas kafkianos, suas histórias de insólito absurdo, com um patético e desmistificador sorriso mineiro (*O ex-mágico*, 1947; *Os dragões*, 1964; *O pirotécnico Zacarias*, 1974; *A casa do girassol vermelho*, 1978). Também mineiro, Otto Lara Resende (1922–93), que após a estreia com *O lado humano* (1952), impõe-se com os relatos crus de *Boca do Inferno* (1957) e com os contos de *O retrato na gaveta* (1962), para depois aprofundar-se no ritmo de diário do pseudo-romance de costume no “prosaísmo de um caderno de notas” (Antonio Candido) de *O braço direito* (1963). Autor perfeccionista, capaz de uma prosa exata e cheia de graça, Otto Lara Resende reescrevia continuamente e quase obsessivamente as suas obras até chegar àquela qualidade que era a sua meta prefixada e que ele algumas vezes tocou.

Incursão de seus últimos anos de vida, os três longos contos de Paulo Emílio Sales Gomes (1916–77), recolhidos em *Três mulheres de três PPP* (1977), demonstram a sabedoria estilística e a graça da invenção daquele que foi o maior crítico de cinema brasileiro.

Rotulado como neorrealista, Carlos Heitor Cony (nascido em 1926) é um escritor fecundo que, com uma única passagem pelo relato autobiográfico (*Informação ao crucificado*, 1961, história de um jovem seminarista que perdeu a fé), dedica-se exclusivamente ao romance de costume, satirizando a burguesia carioca da qual assume a linguagem (*O ventre*, 1958, e *Matéria de memória*, 1962, até o recente *Quase memória*, 1995).

Enfim, a problemática do emigrante, a sua angústia, a sua insegurança e a sua solidão alienada são os temas recorrentes da prosa de Samuel Rawet (nascido na Polônia em 1929 e depois emigrado para o Brasil e morto em 1984). Os títulos de seus livros já denunciam a problemática desse autor (desde *Contos do imigrante*, 1956, até *Viagens de Ahasverus à terra alheia*, 1970), com que se completa este nosso resumo, conscientemente incompleto e exemplar.

2.4. Ideologias, antropologias e ecologias. A prosa dos nascidos nos anos 1930–1960

Também aqui os nomes são inumeráveis e ainda maior é a possibilidade de olvidar algum. Valha o critério da notoriedade dentro e fora do Brasil: um critério talvez pouco aceitável no plano dos valores literários, mas eficaz para quem tenha decidido acompanhar, em uma história da literatura, a fortuna das obras e o gosto dos destinatários de cada período.

Também nesse caso a cronologia e uma certa linha de continuidade de escolhas narrativas nos aconselham a começar a nossa viagem pelo Nordeste do país. O maranhense José Louzeiro (nascido em 1932) estreia na narrativa intimista (*Depois da luta*, 1958), arriscando-se posteriormente na novela de crítica social, ambientada na cidade grande, violenta e cruel (*Acusado de homicídio*, 1969) e no conto para a infância (*Judas arrependido*, 1969), enquanto Miguel Jorge (nascido em 1933) se propõe como cantor apaixonado da terra goiana (desde seus contos de *Antes do túnel*, 1966 e *A descida da rampa*, 1993, até o

quadro de *Veias e vinhos*, romance, 1981, e a deliciosa novela *Ana Pedro*, 1994, cujo *explicit* revelador recorda o epílogo de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa). Por sua vez, Esdras do Nascimento (Piauí, 1934) permeia de elegância e ironia a sua obra de romancista, ensaísta e autor de contos (desde *Solidão em família*, 1963, e *Convite ao desespero*, 1964, até *Jogos da madrugada*, 1983). Romancista original que soube superar os confins regionalistas para se tornar escritor internacional, sem perder o sabor da terra, o baiano Antônio Torres (nascido em 1940) é, por sua vez, autor de uma obra que foi crescendo ao longo dos anos, desde *Um cão uivando para a lua* (1972), passando por *Os homens dos pés redondos* (1973), *Essa terra* (1976), aquele de maior sucesso e mais conhecido no exterior, até *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991). Domingos Pellegrini Júnior (Pará, 1949), poeta e jornalista, distingue-se como narrador sobretudo por seus contos imaginosos e bem escritos (desde *O homem vermelho*, 1977, até *Paixões*, 1984), enquanto o ex-marinheiro Moacir C. Lopes (Ceará, 1927) usa uma prosa introspectiva ligada à simbologia marinha (*Maria de cada porto*, 1959; *A ostra e o vento*, 1964, levado às telas em 1996).

Autor de contos, de prosas que, como disse Helena Parente Cunha, “levam consigo o signo da vida profundamente vivida”, Edilberto Coutinho (1933–95) escreveu sobretudo sobre jogos: jogos de amor e de sexo, jogo político, jogo de carnaval e jogo de solidão e morte (desde *Onda boiadeira e outros contos*, 1954, até *O jogo terminado*, 1983, e *Os jogos*, 1984), mas especialmente jogo esportivo. As onze histórias de futebol de seu livro mais famoso — *Maracanã, adeus* (1980) — ficaram na história da literatura brasileira como marca do conto pós-moderno.

Autor de duas novelas de singular intensidade (*Lavoura arcaica*, 1976; *Um copo de cólera*, 1978), o paulista Raduan Nassar (nascido em 1935), embora tendo anunciado o seu definitivo abandono da literatura, pode ainda contar com seu público, que lhe prolonga o sucesso conseguido no fim dos anos 60. Na mesma senda de uma escritura de grande impacto narrativo se situa a prosa do carioca Sérgio Sant’Anna (nascido em 1941: *Confissão de Ralfó*, autobiografia

imaginária, 1975; *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, 1982), enquanto os contos de Regina Célia Colônia, também ela carioca, exploram o mundo do sonho e da evocação poética (*Canção para o totem*, 1975).

O sucesso italiano de *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão (Araraquara, 1936), então proibido pela censura no Brasil, foi a premissa do lançamento internacional desse autor que colocava em seus contos a própria experiência de jornalista e de intelectual engajado, dono de um estilo direto e forte na descrição de situações apocalípticas nas megalópoles hodiernas, em que São Paulo é igual a Nova York e a América Latíndia, como ele a chama, é homóloga da América *tout court*. As obras se distribuem entre a brevidade do conto (*Depois do sol*, 1965; *Pega ele, silêncio*, 1968; *Cadeiras proibidas*, 1976) e o afresco do romance (*Bebel que a cidade comeu*, 1968; *Não verás país nenhum*, 1981; *O verde violentou o muro*, 1984; *O ganhador*, 1987, com uma incursão nos mitos da *Cuba de Fidel* (1978)).

Na mesma onda de denúncia e protesto se insere Fernando Gabeira (Minas, 1941), cujo primeiro livro (*O que é isso, companheiro?*, 1979), traduzido em vários países no momento de maior interesse internacional pelo Brasil, assegurou-lhe um sucesso *extra moenia* que não pôde evidentemente premiar também as obras sucessivas, ainda que de igual intenção ideológica e memorialística (*O crepúsculo do macho*, 1980; *Entradas e bandeiras*, 1980; *Hóspede da utopia*, 1981; *Diário da crise*, 1984).

Também aqui o grupo dos mineiros é o mais numeroso dentre os novos narradores brasileiros. Quase exclusivamente autor de contos é Wander Piroli (nascido em 1931: *A mãe e o filho da mãe*, 1966; *A máquina de fazer amor*, 1976; *Minha bela putana*, 1984), enquanto Oswaldo França Júnior é autor essencialmente de romances (1936–1989: desde *O viúvo*, 1965, e *Jorge, um brasileiro*, 1967, até *A procura dos motivos*, 1980, e *O passo bandeira*, “história de aviadores”, 1984). Autor de contos e romancista de grande finura estilística é Ivan Ângelo (nascido em 1936: *A festa*, 1976, romance; *Casa de vidro*, 1979,

contos). E ainda narrador, além de crítico e ensaísta, é um “profissional da literatura” como Silviano Santiago (nascido em 1936: *O banquete*, 1970, contos; *O olhar*, 1974; *Em liberdade*, 1981, novela-ensaio, imaginária continuação das *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos; e *Stella Manhattan*, na qual, em uma Nova York cosmopolita, as relações sexuais entre personagens pertencentes a minorias étnicas são vistas através dos olhos de um homossexual brasileiro). Ainda originários de Minas, Roberto Drummond (nascido em 1939) destaca-se nos anos 70 pela ruptura das normas gráficas, sublinhando com o uso de figuras, fotografias, sinais gráficos, a novidade do texto e de um projeto diegético eminentemente popular (*A morte de D. J. em Paris*, 1975; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, 1978), e Luiz Vilela (nascido em 1943), editor e diretor da revista *Estória* em Belo Horizonte, totalmente dedicada ao conto e suprimida nos anos da ditadura, é autor ele mesmo de contos recolhidos posteriormente em volume, desde *Tremor de terra* (1967) até *Tarde na noite* (1970). Mas já nas prosas de *Nubar* (1968), Vilela tentara uma escrita automática entregando, enfim, com o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979), o seu testemunho sobre a vida de um jornalista em São Paulo.

João Antônio (São Paulo, 1937–96) se revela, com *Malagueta, perus e bacanaço* (1962), *Leão de Chácara* (1975) e *Dedo duro* (1982), cronista por antonomásia da cidade. Enfim, compositor, cantor, ator e homem de teatro de nome internacional, Chico Buarque (nascido em 1944) estreia como narrador com a “novela polêmica” *Fazenda modelo* em 1975. Seu retorno à narrativa acontece somente nos anos 90 com o romance breve *Estorvo* (1991), lançado com pompa no Brasil e no exterior, ao qual se seguiu recentemente *Benjamin* (1995).

Se passamos agora às extremidades do Brasil, encontraremos ao Sul, na Porto Alegre gaúcha, um grande cronista, autor de pequenas cenas da atualidade, como Luis Fernando Veríssimo (nascido em 1936), filho de Érico Veríssimo. Suas divertidas crônicas são continuamente recolhidas em volume para o divertimento dos leitores aficionados (desde *O popular*, 1973; *A mesa voadora*, 1978, “crônica de viagens e banquetes”; *O analista de Bagé*, 1981; até *A velhinha de Taubaté*, 1983). Encontraremos também um narrador refinado e discreto como Caio

Fernando Abreu (1948–96), que, em sua breve vida de escritor marginalizado, nos deu um pequeno ciclo de prosas urbanas com personagens isolados no mundo e prisioneiros de si mesmos. Seus contos e romances de formação, como ritos de passagem, possuem uma dimensão surrealista em que se evidencia o conflito entre indivíduo e sociedade (*Morangos mofados*, 1989; *Onde andaré Dulce Veiga?*, 1990; e, póstumo, *Bem longe de Marienbad*, 1996). Colega de Caio Fernando Abreu na universidade do Rio Grande do Sul, João Gilberto Noll (nascido em 1946) retrata o Brasil dos anos totalitários em contos tensos de vida e de morte e romances de preocupação existencial (de *O cego e a dançarina*, 1980, até *Hotel Atlântico*, 1989, e *Harmada*, 1992).

De todo modo, o narrador rio-grandense de maior prestígio hoje é considerado Moacyr Scliar (nascido em 1937), que explora em romances e contos de bela feitura literária a sua qualidade de centauro da vida: médico e escritor, judeu e gaúcho (“foi a minha condição de judeu que deu origem à ironia e à ferocidade... O humor melancólico dos meus livros é, na realidade, uma forma irônica de reclamar e ao mesmo tempo de revelar a minha discordância”), russo por ascendência familiar e brasileiríssimo pela cultura e cosmovisão (desde os contos de *Estórias de médico em formação*, 1962, e as crônicas de *Os mistérios de Porto Alegre*, 1976, até os romances como *O exército de um homem só*, 1973; *O centauro no jardim*, 1980; e *A estranha nação de Rafael Mendes*, 1983).

Passando agora ao Norte, verificaremos como o grande sucesso nacional e internacional conseguido com o primeiro livro, *Galvez imperador do Acre* (1976), não tornou a premiar as experiências sucessivas de Márcio Souza (Manaus, 1946), intelectual poliédrico, cineasta, teatrólogo, editor, ensaísta, crítico, ainda que os romances como *Mad Maria* (1980), *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), até *A caligrafia de Deus* (1994) mantenham muitas características de humorismo e estilo do primeiro folhetim. Coisa que prova, ainda uma vez, que o sucesso de um livro depende muitas vezes de fatores extraliterários: neste caso, da presença da Amazônia no imaginário dos

leitores de todo o planeta e a realidade de um livro que, desde a capa, promete contar, em tempos de ditadura,

a vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas, e a burlesca conquista do território acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio, para a delícia dos leitores.

Uma Manaus diversa é o quadro do único, por ora, romance de outro jovem romancista amazônida, Milton Hatoum (nascido em 1952), que, em uma prosa de propensão lírica, narra o retorno de uma mulher de origem libanesa à mítica cidade da infância. Busca proustiana de um tempo e um espaço perdidos, este *Relato de um certo Oriente* (1989) anuncia talvez uma nova virada na futura prosa brasileira. Assim como o anunciam as três experiências narrativas (*Aberração*, contos, 1993; *Onze*, 1994; e *Os Bêbados e os sonâmbulos*, 1996, romances) de Bernardo Carvalho (nascido em 1962), que mergulha em uma virtuosística prosa urbana as suas deliciosas “histórias” de um Brasil praticamente mundializado, ou ainda as invenções romanescas (*Malthus*, 1989; *Arquipélago*, 1992; *Polígono das secas*, 1996) de outro autor irreverente e ludicamente comprometido como o ítalo-paulista Diogo Mainardi (nascido em 1962), que, escritor minimalista e paradoxal, com a sua feroz comicidade, busca uma releitura em tom farsesco dos lugares-comuns da literatura e da vida brasileira, da mítica Ilha Brasil à ainda mais mítica literatura do sertão.

2.5. As escritoras

O memorialismo foi sempre considerado um apanágio da literatura feminina: se é verdade que a escrita das mulheres é sempre metafórica, baseada no eixo vertical daquela que permanece parada em sua casa, recordando, enquanto ao homem viajador, que se desloca no tempo e no espaço, caberia antes uma escrita metonímica, horizontal. Mas também aí tudo está progressivamente mudando, nivelando-se nas escolhas poéticas como lógica consequência da mudança da qualidade de vida de homens e mulheres.

Neste fim de século, as grandes senhoras da literatura brasileira, consagradas a partir da entrada na Academia Brasileira de Letras, são oficialmente Rachel de Queiroz, de quem já falamos anteriormente, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon. Mas em torno a estas há uma legião de escritoras que povoa a cena brasileira e a enriquece com sua específica cosmovisão. Nos anos 30, quando Rachel de Queiroz entra em cena com *O quinze*, pareceria redutivo e até mesmo racista falar de literatura no feminino. Teria parecido uma forma de *apartheid* que nem as mulheres teriam aceitado, nem a crítica de ambos os sexos ousado propor. Mas hoje, quando a contribuição das mulheres à vida pública do país em todos os setores aparece tão fortemente, é talvez aconselhável voltar a grupos como sexo, raça, categoria e região para melhor apreciar a visão de mundo de cada categoria e, assim, a contribuição de cada uma àquele grupo superior que continuamos a chamar de literatura brasileira. Na impossibilidade, por ora, de reconstruir plausíveis “famílias” estéticas, também aqui uma ordem vagamente cronológica nos ajudará a examinar o conjunto das escritoras sob um perfil que, se não é rigorosamente geracional, é e sempre será aquele de um tempo *in progress*, isto é, em mutação.

O primeiro nome que vem à mente é aquele de Elisa Lispector (nascida em 1911), radicada no Brasil na juventude, como a mais célebre Clarice, que soube utilizar a própria experiência de socióloga na construção de um romance intimista (de *O muro de peras*, 1952, até *Corpo a corpo*, 1983), de convincente penetração psico lógica sobre o terreno da “família brasileira”. Os mesmos dotes de escrita distinguem a narrativa de Zélia Gattai (nascida em 1916), cujo mítico sodalício com Jorge Amado fixou-se em dezenas de páginas de grande importância documental. Com seu saboroso estilo de “contadora de histórias”, Zélia estreou em 1979 com *Anarquistas, graças a Deus*, diário *best-seller* de sua infância de filha de imigrantes italianos na São Paulo do início do século. A veia memorialística prossegue com o relato de sua vida com Jorge Amado, os anos do exílio e a perseguição política (de *Um chapéu para viagem*, 1982, até *Chão de meninos*, 1989) até tocar o romance (*Crônica de uma namorada*, 1995), que da experiência precedente conserva o tom cúmplice do livro de memórias.

Também cronista e dramaturga, teatróloga e crítica literária, Dinah Silveira de Queiroz (1910–82), descendente de ilustres bandeirantes paulistas, afirma-se com *Floradas na serra* (1939), história de amor ambientada no sanatório de Campos do Jordão, a Clavadel¹¹⁵ do Brasil, dedicando-se em seguida ao romance histórico de tema nacional (*Margarida La Roque — A ilha dos demônios*, 1949; *A muralha*, 1954; *Verão de infieis*, 1968; até *Eu venho — Memorial de Cristo I*, 1974; e ao romance breve de refinada elaboração: *A sereia verde*, 1941; *Café da manhã*, 1969).

Mestre na construção da trama, Lygia Fagundes Telles (nascida em 1923) marca a literatura brasileira com os seus contos e romances que, ultrapassando o autobiografismo de ambiente paulista, enriquece-nos com cenas de intimidade familiar e de evocação da infância que fazem pensar em Alain Fournier. Embora Lygia tenha alcançado grande popularidade com romances como *Ciranda de pedra* (1954), que nos anos 80 foi transformado em uma das telenovelas mais famosas no Brasil e no exterior, ou como *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973), até *As horas nuas* (1989), a sua vocação é o conto. Neste, de *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949), até *Antes do baile verde* (1972) e *Seminário dos ratos* (1977), a autora consegue criar, com cintilante imaginação, “pequenas obras-primas de trépida, íntima inquietude” (Paulo Rónai).

Os posseiros (1955), romance de estreia da carioca Maria Alice Barroso (nascida em 1926), é uma narrativa de tese de teor político, que lança sua autora na cena literária em que ela se distinguirá, em seguida, pelo experimentalismo formal (até o grafismo) e conteudismo de *História de um casamento* (1960) e de *Um simples afeto recíproco* (1962). O sucesso de *Quem matou Pacífico?* (1969) é sancionado em 1976 pelo filme de Renato Santos Pereira, enquanto uma nova linha narrativa se anuncia com *O globo da morte* (1981).

De origem galega, também Nélida Piñon (nascida em 1934) sabe unir experimentalismo e realismo, passionalidade e grafismo de vanguarda, em seus refinados contos e romances (de *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, 1961; *Fundador*, 1969; *A casa da paixão*, 1972; *O calor das*

coisas, 1980; até *A república dos sonhos*, 1984). Escritora aristocrática, Nélida, por suas atmosferas rarefeitas, por sua frequência de um mundo hiper-real, tornou-se nos últimos anos nome de referência imprescindível no quadro da narrativa latino-americana contemporânea. Em 1996 lhe foi atribuído o prestigioso prêmio Juan Rulfo e o cargo de presidente da Academia Brasileira de Letras.

Mas há outras autoras que, com empenho e originalidade, avançam em sua trajetória poética. Julieta de Godói Ladeira (São Paulo, 1932: desde *Passe as férias em Nassau*, 1962, até *Era sempre feriado nacional*, 1984) é autora de romances e contos de bom feitio, mas sobretudo presença na cena literária brasileira. Autora de contos, romancista, jornalista e atriz, a catarinense Edla Van Steen (nascida em 1936) aparece na cena literária em 1974, com *Memórias do medo*, ao qual se seguem, em 1977, os contos de *Antes do amanhecer*. De origem italiana, Marina Colasanti (nascida em 1937) mergulha na escrita das mulheres a sua experiência de jornalista, cronista, pintora e socióloga, atenta aos problemas do cotidiano, tratados por ela com sorridente feminismo (de *E por falar em amor*, 1984, até *Ana Z, aonde vai você?*, 1994, e *Eu sei, mas não devia*, 1996). Por sua vez, a gaúcha Lya Luft (nascida em 1938), poetisa e tradutora de literatura alemã e inglesa, reflete em seus romances (*As parceiras*, 1980; *A asa esquerda do anjo*, 1981; *O quarto fechado*, 1984) o conflito de identidade de uma moça nascida no Brasil, de um pai de origem alemã e mãe brasileira, que se interroga continuamente sobre a própria qualidade de mulher marginalizada em todas as direções. Ana Miranda (nascida em 1951) entra na literatura em grande estilo em 1989, com o romance histórico *Boca do inferno*, biografia romanceada de Gregório de Matos, do qual é protagonista, no século XVII, a Bahia do Padre Antônio Vieira e de Gregório. Um sucesso que a autora procurará repetir em 1991, com o *Retrato do rei*, relato da Guerra dos Emboabas que, no início do século XVII, vira em frentes opostas os habitantes de São Paulo e os portugueses para o controle da região aurífera de Minas Gerais.

A literatura feminina e feminista brasileira conta também com muitas adeptas do gênero erótico, cultivado com elegância tanto na poesia quanto na prosa, cujos exemplares mais significativos nos anos 80 são

as antologias de poesia *Carne viva*, organizada por Olga Savary em 1984, e de contos *O prazer é todo meu*, também esta de 1984, de Márcia Denser. Interessante aqui a experiência de escrita das baianas Helena Parente Cunha (nascida em 1929), crítica e poetisa (os contos de *Os provisórios*, 1980; *A casa e as casas*, 1996; e o romance *Mulher no espelho*, 1983); de Sônia Coutinho (nascida em 1939), jornalista e narradora (*Venenos de Lucrecia*, 1978; *O jogo de Ifá*, 1980), ou da cearense Joyce Cavalcanti (nascida em 1949), narradora interessante com os contos em *De dentro para fora*, 1978; *Inimigas íntimas*, 1994; e a prosa erótico-poética de *Livre e objeto*, 1980.

A última praia da narrativa feminina é, por ora, exemplarmente, pois já objeto de exportação, aquela de uma “aluna” de Rubem Fonseca, Patrícia Melo (nascida em 1963), que chegou à literatura após uma experiência jornalística que lhe enxugou a prosa, enriquecendo-a com aquela dose de malvadez purificadora, própria da literatura juvenil de cada país (*Acqua toffana*, 1993; *O matador*, 1995).

2.6. Ficção científica, esoterismo e astrologia como últimas utopias

Em um mundo projetado na direção do futuro, como aquele em que vivemos, e em um mundo que, hoje mais que nunca, usa a ironia como corretivo e descanto de sua “ânsia de superação”, uma história literária não pode ignorar a literatura de ficção científica: na qual utopia e ironia se confrontam e se equilibram, tirando da experiência do presente os modelos de comportamento futuro. E não a pode ignorar um país como o Brasil, que, pela situação cultural, histórica e sociológica, serve ele mesmo como objeto de interpretação de ficção científica e de experimentação dos limites desta.

A ficção científica tem seu lugar na recente literatura brasileira: onde é cultivada, costuma-se dizer, desde 1926, quando saiu *O presidente negro ou o choque das raças* de Monteiro Lobato, que é mais uma prefiguração (com angulação ligeiramente racista em relação aos

negros) grotesca e panfletária de um futuro bem próximo. Mas, excetuando-se outros poucos precedentes no gosto sobretudo da antecipação social (o conto *A descoberta do impossível*, ambientado no ano de 1988 e na capital brasileira de nome Brasília, escrito em 1928 por Aderbal Jurema; *A filha do Inca ou República 3000* de Menotti del Picchia, 1936; *3 meses no século 81*, de Jerônimo Monteiro, 1947), o gênero é todo dos anos 60 e 70. Inaugura-o Dinah Silveira de Queiroz com *Eles herdarão a terra* (1960), livro no qual se acentua aquele gosto pelo fantástico que já inspirara *Margarida La Roque* (1950); e o perpetuam escritores e críticos como Jerônimo Monteiro (nascido em 1908: *Fuga para canto algum*, 1961; *Os visitantes do espaço*, 1963), André Carneiro (nascido em 1932: *Diário da nave perdida*, 1963; *O homem que adivinhava*, 1966), Guido Wilmar Sassi (nascido em 1922: *Testemunha do tempo*, 1963) e Levy Menezes (nascido em 1930: *O 3º planeta*, 1965).

Porém, mais que no romance, é também no conto que o escritor de ficção científica encontra a própria medida. Nas antologias de autores nacionais que, após o sucesso da primeira coletânea, toda de narradores estrangeiros, publicada em 1958 com uma introdução de Mário da Silva Brito, subseguem-se sempre com maior frequência (*Antologia brasileira de ficção científica*, 1961; *História do acontecerá*, 1962; *Além do tempo e do espaço*, 1965), encontramos nomes novos e nomes de escritores já conhecidos e afirmados em outros gêneros poéticos e narrativos: Rachel de Queiroz, Domingos Carvalho da Silva (que publica contos de ficção científica também no volume *A véspera dos mortos*, 1966), Lygia Fagundes Telles, até Antônio Olinto (nascido em 1919, já lembrado como poeta e narrador, autor de uma trilogia africana: *A casa da água*, 1969; *O rei de Kheto*, 1980; *Trono de vidro*, 1987) e Zora Zeljian, que coloca no gênero a sua experiência de antropóloga e folclorista.

Entre os textos literariamente mais interessantes, sem dúvida estão *As noites marcianas* (1961), de Fausto Cunha (nascido em 1935: uma espécie de Calvino brasileiro, também na forma narrativa), que obtém efeitos de finíssima ironia com o sistema do estranhamento: pelo qual, aos olhos do marciano que parte para a descoberta dos terrestres

munido de todos os adereços de ouro e espelhinhos que foram apanágio dos europeus descobridores de Américas, assim como aos olhos do terrestre remanescente de mundos diversos, o animal “estranho” é justamente, por excelência, o homem. Nos últimos anos, a ficção científica se fixou sobre um nível médio segundo os esquemas internacionais, sugeridos pelo cinema e pela televisão.

E tem lugar aqui também o fenômeno de exportação da literatura brasileira que um historiador estrangeiro não poderia ignorar, no mínimo pelo enorme sucesso de público em todos os países e em todas as línguas, e não obstante todas as críticas que foram dirigidas, no Brasil e mais ainda no exterior, contra um gênero considerado sublitteratura. Refiro-me às obras astrológicas e esotéricas de Paulo Coelho (nascido em 1947), que, desde *O diário de um mago* (1987) até *O alquimista* (1988) e *Nas margens do Rio Pedra* (1995), atrai, para esse gênero menor e diverso da literatura brasileira, milhares de leitores inocentes. O mundo tem necessidade de sonhos.

3. Poesia: “A arte deve servir”

3.1. Os poetas “pós-45”

Em 1944, Mário de Andrade — que, como já se viu, sentia-se já fora do jogo desmistificatório, mas alienante, do primeiro modernismo — fez uma clara profissão de engajamento, em sentido anti-hedonista:

Não faço arte pura. Nunca fiz. Neste particular, sinto estar em desacordo com amigos e camaradas queridos, amigos e camaradas que tenho na conta de mestres [...]. A arte tem de servir.

Será daqui que — explorando a experiência estetizante da geração de 45, mas absorvendo dela alguns valores formais e atraindo, para uma diferente práxis participante, não poucos atores da geração precedente — se moverão os poetas “pós-45”. Se quisermos continuar o elenco na

forma geracional que hoje em dia voltou à moda, eis que à geração de 45 veremos se sobrepor a geração de 50, como a onda que mistura suas águas ao refluxo da precedente. Os nomes são, entre outros, aqueles de Ferreira Gullar, Heitor Saldanha, Reinaldo Jardim, Fernando Mendes Vianna, Luís Paiva de Castro, Fernando Pessoa Ferreira, José Godói Garcia, José Alcides Pinto, Audálio Alves. Logo em seguida, mas com diferenças que aos interessados parecem macroscópicas, ainda que limitadas ao plano das poéticas e das intenções literárias, subirá à ribalta a geração de 60: Affonso Romano de Sant'Anna, José Carlos Capinam, Félix de Ataíde, Eduardo Alves da Costa: em suma, os poetas aos quais abre espaço Manoel Sarmiento Barata em sua antologia do “engajamento” *Canto melhor* (Rio de Janeiro, 1969).

O denominador que é comum a estas diversas personalidades poéticas e que lhes estimula a buscar mestres e companheiros nos poetas das gerações precedentes, é o engajamento social e político. Eis então recuperado, entre as vozes de 22, o Mário de Andrade da *Ode ao burguês* (“Eu insulto o burguês!... A digestão bem feita de São Paulo”). Junto a ele, entre os homens de 30, sobretudo o Carlos Drummond de *Vamos de mãos dadas* (“Estou preso à vida e olho meus companheiros. Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças”). Mas há também Vinicius de Moraes, o Vinicius do violão e do olhar sedutor para a mulher, que um dia descobrira o operário:

[...] certo dia
À mesa, ao cortar o pão
O operário foi tomado
De uma súbita emoção
Ao constatar assombrado
Que tudo naquela mesa
— Garrafa, prato, facão —
Era ele quem os fazia
Ele, um humilde operário,
Um operário em construção.
[...]
E um fato novo se viu
Que a todos admirava:
O que o operário dizia
Outro operário escutava.
E foi assim que o operário
Do edifício em construção

Que sempre dizia sim
Começou a dizer não.

Os jovens escolhem, rejeitam, recortam: criam para si os próprios contemporâneos. João Cabral cartesiano e mineral não serve; mas serve o João Cabral do engajamento social de *Cão sem plumas* e de *Morte e vida severina*. Servem, entre os homens de 45, Bueno de Rivera, profeta de igualdades futuras, e Carrera Guerra, embebido de vitalismo, de Walt Whitman e de Maiakóvski. Serve o Solano Trindade de *Cantarei ao meu povo* (1961), em que retorna o verso popularesco de “Tem gente com fome”.

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Mas, melhor, serve à aspiração de clareza e de comunicabilidade de Geir Campos (nascido em 1924: *Rosa dos rumos*, 1950; *Canto claro*, 1957; *Operário do canto*, 1959; *Tarefa*, 1982):

Eu quisera ser claro de tal forma
que ao dizer
— rosa!
todos soubessem o que haviam de pensar.
Mais: quisera ser claro de tal forma
que ao dizer
— já!
todos soubessem o que haviam de fazer.

E serve o convite de Paulo Mendes Campos (1922–92) a baixar o olhar para o chão (*A palavra escrita*, 1951; *O domingo azul do mar*, 1957; *Poemas*, 1979), um outro poeta de 45 que, não por acaso, dará o melhor de si na crônica (*O colunista do morro*, 1964) e no *pastiche* prosa-poesia (*O tempo da palavra*) ou, mais explicitamente, em uma clara rejeição de um certo 45:

Não vou sofrer mais sobre as armações metálicas do mundo
Como o fiz outrora, quando ainda me perturbava a rosa.

Uma referência mais precisa a uma específica realidade brasileira (a campanha de alfabetização de Paulo Freire) está refletida na *Canção para os fonemas da alegria* do amazonense Thiago de Mello (nascido em 1926: também ele tendo chegado à poesia engajada após uma experiência formalista ao gosto de 45 (*Silêncio e palavra*, 1951; *Narciso cego*, 1952; *Lenda da rosa*, 1957)), mas também após um real engajamento político, que culminou com o exílio no Chile durante a ditadura (*Faz escuro mas eu canto*, 1965; *Canto do amor armado*, 1975; *Mormaço na floresta*, 1981):

porque unindo pedaços de palavras
aos poucos vai unindo argila e orvalho,
tristeza e pão

Toda a história da moderna poesia brasileira é um vai e vem entre forma e conteúdo, uma contínua reformulação de poéticas desalienantes e de retornos a controles formais capazes de conter o fluxo demasiado fácil de uma poesia de denúncia e de protesto. Um dos mais interessantes, também em sua parábola de escolhas estéticas e existenciais, é o maranhense Ferreira Gullar (nascido em 1930: *Um pouco acima do chão*, 1950; mas sobretudo *Luta corporal*, 1954; *Dentro da noite veloz*, 1975; *Poema sujo*, 1976; *Na vertigem do dia*, 1980), que após uma estreia pessoal nos moldes de 45, mas com uma força, uma compactação que poucos outros poetas de 45 alcançaram, lança-se na aventura concretista para reemergir dela “cantor popular”: com um gosto pela iteração paralelística, pelo som-sentido em que a lição do concretismo se mistura a um populismo sábio, de alta carga poética:

[...] um homem, chamado Tram,
entre as folhas e os troncos que cheiram a noite,
cauteloso se move
entre as folhas da noite, Tram Van Dam,
cauteloso se move
entre as flores da morte
Tram Van Dam
quinze anos se move
entre as águas da noite
dentro da lama
onde bate a aurora
Tram Van Dam

onde bate a aurora
Tram Van Dam
com a sua granada
entre cercas de arame
entre as minas no chão
Tram Van Dam
com o seu coração
Tram Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
sob o fogo inimigo
com o grampo no dente
com braço no ar
por você por mim
Tram Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
no Vietnam

Contra o “álibi formalista”, em uma tentativa de levar a poesia para o terreno onde esta se identifica com a ação, mas num espaço em que a poesia é ainda considerada forma cognoscível do mundo, move-se, entre 1962 e 1964, o grupo do “Violão da rua” (*Poemas em liberdade*, I e II, Rio de Janeiro, 1962; III, Rio de Janeiro 1964).

Guiando o grupo encontramos um dos poetas de 45, Moacir Félix (nascido em 1926: *Cubo de treva*, 1948; *Lenda e areia*, 1950; *Canto para as transformações do homem*, 1964; *Um poeta na cidade e no tempo*, 1966; *Em nome da vida*, 1981), portador de uma estética, ou de uma filosofia, tocada pelo primeiro existencialismo sartriano: se é verdade que nunca “pode o mundo ser posto entre parênteses”, e nós “escolhemos, escolhemos, escolhemos sempre”. Os resultados, no plano da realização poética, são desiguais: mas ali são outros valores que contam. Além do constante convite à clareza, à palavra transparente

a transparência proibida
por Deus e o Proprietário

de Reinaldo Jardim, esses poetas têm o gosto pelo fato cotidiano, em uma linha que não descende tanto do Manuel Bandeira poeta do corriqueiro, mas que se liga ao gosto do “*exemplum*-parábola” norte-

americano. E eis o *Canto burguês para Marilyn Monroe* de Luís Paiva de Castro. Ou também, com uma recuperação afim àquela que acontece no mesmo período no teatro, cinema e na música “popular”, as interpretações modernas dos fatos e personagens históricos. Como para o mineiro Dantas Mota (1913–74), poeta de 45, de modos conscientemente áulico-épicas (de *Planície dos mortos*, 1945, a *Anjo de capote*, 1953).

3.2. A poesia da contemporaneidade

A participação pode também ser não específica, e não somente engajamento social e político. Pode ser consciência de contemporaneidade. E esta, tanto no plano estético quanto naquele da experimentação linguística. José Paulo Paes (nascido em 1918: *O aluno*, 1947; *Anatomias*, 1967) enfatiza os símbolos de sua dialética didascálica nas formas aprendidas da poesia concreta.

América LATina
AmÉRICA ladina

Luís Francisco Papi (nascido em 1929: *O arado branco*, 1959; *Poemas do ofício*, 1964) desenvolve, por sua vez, com sobriedade mineira, os temas da revolta drummondiana: com uma pesquisa linguística que se aproxima, porém, de João Cabral. E Reynaldo Valinho Alvarez (nascido em 1931), romancista, ensaísta, mas sobretudo poeta (*Cidade em grito*, 1973; *O sol nas entranhas*, 1982; *O continente e a ilha*, 1995), interioriza o percurso na cidade do Rio como itinerário nos mitos destruídos.

Em um belo ensaio panorâmico-interpretativo acerca da poesia mais recente, um dos protagonistas, o gaúcho Walmir Ayala (1933–91: de *Face dispersa*, 1955, através de *O edifício e o verbo*, 1961; *Memórias de Alcântara*, 1979; até *Águas como espadas*, 1983 e *O reino e as vestes*, 1986) indica o denominador comum das pesquisas poéticas em curso em uma paixão pelo objeto, pela visibilidade, pela classificação, até um concretismo esplendente de visualidade, a ponto de confundir a

expressão verbal com o espaço visual (onde “confundir” equivale a fundir, para recriar o significado). São os dotes que também estruturam as investidas narrativas de Walmir Ayala, da prosa compacta dos *Diários* até os contos (*Ponte sobre o rio escuro*, 1974) e os romances (*À beira do corpo*, 1964; *A nova torre*, 1980). Um conjunto sólido e coerente sob o signo da poesia.

Para tal construtivismo poético (o poema projetado e executado como um “edifício sonoro, uma construção que canta”), contribuem juntamente o exemplo de João Cabral e do poeta-engenheiro Joaquim Cardozo e as contemporâneas experiências de arquitetura que, nos anos 50 e 60, giravam em torno da invenção de Brasília. Construtivos foram os poetas concretistas e os poetas da “Práxis”: poetas construtivos como Foed Castro Chamma (nascido em 1927) com o seu “canto-edifício de magia” (*O poder da palavra*, 1959, que nos anos 80 desaguará em *Pedra da transmutação*); ou Augusto Estelita Luís (nascido em 1929: *Poesia jovem*, 1955; *Os objetos falados*, 1966; *Desafio*, 1967), pintor, narrador-poeta que pinta com o verso paisagens metafísicas de cavalos à maneira de De Chirico; e também poetas como Octávio Mora (nascido em 1933: *Ausência viva*, 1956; *Terra imóvel*, 1960; *Saldo trívio*, 1968; *Exiliurbano: andar térreo*, 1975), para quem o eterno fatigar-se de Ulisses (interessante esta reencarnação de Ulisses dos modernos poetas ibéricos, de Fernando Pessoa a Asturias¹¹⁶) é construção, ainda se material, a partir da “espuma inesgotável dos projetos”:

Vertiginosas construções do instante,
as viagens faziam-se redondas
e abarcavam o mundo: incompletos,
os círculos fechavam o viajante.

Experimentações mais sintagmaticamente discursivas são aquelas de Carlos Pena Filho (1930–60), cujas *Memórias do boi Serapião* (1956) de novo repetem, mas de maneira diluída, a lição de João Cabral; e de Renata Pallottini (nascida em 1931: *Acalanto*, 1952; *O cais da serenidade*, 1953; *A faca e a pedra*, 1965; *Amigas*, 1983), em cujos “depoimentos de poeta amargo” há, todavia, uma busca pessoal quase angustiante de expressão:

se a dor fosse um pedaço de pão duro
que a gente pudesse engolir com força
depois cuspir a saliva fora
sujar a rua os carros o espaço o outro

Podemos ainda incluir nesse grupo geracional de poetas pós-modernos um personagem prismático como o goiano Gilberto Mendonça Teles (nascido em 1931: *Saciologia goiana*, 1982), autor de uma obra em que se fundem experimentalismo, lirismo e vocação metapoética, e que ludicamente rejeita o enquadramento geracional:

Sou um poeta só, sem geração,
que chegou tarde à *gare* modernista
e entrou num trem qualquer, na contramão,
e vai seguindo sem sair da pista.

Ou podemos hospedar aqui o personagem esquivo e a poesia aristocrática de Alberto da Costa e Silva (nascido em 1931), cujas ascendências cultas, ancestrais e internacionais, Camões, a psicanálise e o surrealismo, conjugam-se com as vozes de casa, Manuel Bandeira e Jorge de Lima, na reconstrução nostálgica de uma remota paisagem de infância (*O parque e outros poemas*, 1953; *O tecelão*, 1962; *Livro de linhagem*, 1966; *As linhas da mão*, 1979; *A roupa no estendal, o muro, os pombos*, 1981; *Consoada*, 1993; *Espelho do príncipe, Ficções da memória*, 1994).

3.3. Os novíssimos e o jogo das gerações: de 1960 a 1980

*Em bola de fogo este poeta caiu
do céu sobre as agulhas de rochedo e gelo.
Como Ícaro, ainda jovem. Mas ainda jovem
havia perguntado: “Mestre, qual é o sexo
das almas?” — e esta pergunta paga-se
com a morte em fogo sobre o gelo eterno.
— Jorge de Sena, 1970.*

São os versos que o poeta português Jorge de Sena dedicou a Mário Faustino (1930–62: *O homem e a sua hora*, 1955, depois em *Poesia*, 1966), morto em um acidente aéreo aos 32 anos. Com ele, Pedro Lyra abre a sua antologia da geração de 60, variadamente interpretada antes dele, por críticos como Nelly Novaes Coelho (1971) e Heloísa Buarque de Holanda (1980). Unindo uma experiência neossimbolista e surrealista à carga imagística de Pound e de Cummings, Faustino construiu o projeto (irrealizado) de um “poema longo, biográfico e cósmico” (a tentativa de Jorge de Lima): restam dele somente fragmentos, testemunhas da recorrente sobreposição-identificação vida-linguagem, radicalizada posteriormente pela poesia concreta:

Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.

Com efeito, a assim chamada geração de 60, se devemos ousar a sua definição dentro dos parâmetros que para ela foram propostos, caracteriza-se por um amplo e variadíssimo leque de estilos, temas e escolhas poéticas. Há a vertente lírica própria de toda a tradição nacional, em que o erotismo de base se funde com as aspirações universalistas e com o apelo místico e filosófico das grandes e eternas interrogações do homem. Há a poesia participante no caminho aberto pelos movimentos precedentes, como aquele do *Violão de rua*, e há a poesia de empostação épica na linha do Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu*, ou da Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência*. Uma geração sincrética cuja nota unificante residiria unicamente na contínua afirmação da arte e da poesia como únicas alternativas ao vazio da existência.

Entre esses poetas considerados pertencentes à geração por Pedro Lyra (nascido em 1945), ele próprio poeta de sabedoria clássica e de inspiração social e política (*Sombras*, 1967; *Duramor*, 1969; *Poema-postal*, 1970–89; até *Decisão*, 1983), mas também poeta do amor (*Musa lusa*, 1988; *Desafio*, 1991; até *Contágio*, 1993), encontraremos personagens que já apareceram nas páginas precedentes enquanto participantes dos movimentos de vanguarda nos anos 60 e 70.

O primeiro nome é aquele de Affonso Romano de Sant'Anna (nascido em 1937), professor, ensaísta e poeta. A sua obra poética, à qual já fizemos referência como colaborador de *Tendência*, vai de *Poesia sobre poesia* (1975), incluindo o livro de estreia *Canto e palavra* de 1965, para desaguar na poesia engajada de *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978) e *Que país é este?* (1984). Poeta vital, de vocação épica, aberto tanto ao diálogo com a *mass media* e à discussão política (*Política e paixão*, 1984) quanto à meditação intimista (*A catedral de Colônia e outros poemas*, 1985), ele revela também uma certa tendência ao jogo erótico melancolicamente existencialista.

Poeta viril de compostura clássica e de inspiração cósmica, Fernando Mendes Vianna (nascido em 1933) é autor de vários livros de poesia (*Marinheiro do tempo*, 1958; *A chave e a pedra*, 1960; *Embarcado em seco*, 1978), nos quais a lição de João Cabral, mas também de Drummond, é revivida com nova passionalidade, enquanto o maranhense Nauro Machado (nascido em 1935), poeta vibrante desde *Campo sem base* (1958) até *Lamparina da aurora* (1992), alterna o ritmo da canção amorosa (“Canta, mulher bela, / pureza de antanho, / neve na janela, / ó sol que não arranho”) com a denúncia violenta e populista de um Brasil não participante e à maldição dantesca e camoniana do dia do nascimento. O carioca Cláudio Murilo (nascido em 1937: *Poemas*, 1959; *A velhice de Ezra Pound*, 1983) extrai, de sua experiência de viajante do mundo e de bom conhecedor de todos os ângulos da Espanha, os temas de sua poesia esquizofrenicamente moderna.

Poeta de grande projeção nacional e internacional, o gaúcho Carlos Nejar (nascido em 1939) figurava já na primeira edição desta *História*, pois nos anos 60 e 70 havia marcado sua presença de artesão inspirado, capaz de construir um poema como se constrói um edifício (*Selesis*, 1960; *Ordenações I–V*, 1965–71; *Casa dos arreios*, 1973; todos estes posteriormente reunidos em *Obra poética*, 1980). Àquela época, ele previa:

Algo forte me diz
que não pararei

na raiz
de minha própria lei.

Após aqueles anos, sua poesia continuou a crescer, alargando a primeira experiência ligada a estímulos concretos (“Desespero de horizonte. Desespero de ser ventre. Desespero de ser terra”) com o tom messiânico (*A genealogia da palavra*, 1989) e cantante (*Amar, a mais alta constelação*, 1991) de um artífice de sonetos. Um poeta.

Mas há outros: Fernando Py (nascido em 1935), autor de uma poesia vigiada de tentação metapoética (*Aurora de vidro*, 1962; *Vozes do corpo*, 1981; *Dezoito sextinas para mulheres de outrora*, 1981; *Antiuniverso*, 1994, cujo título foi tomado, através de José Guilherme Merquior, de um poema de Murilo Mendes); o carioca Ivan Junqueira (nascido em 1934), poeta de medida e inspiração clássica, que tirou proveito da lição de Drummond e de João Cabral e se formou com Camões e com os autores canônicos portugueses (desde *Os mortos*, 1964; *A rainha arcaica*, 1980; *O grifo*, 1987; até o último, belíssimo, *A sagração dos ossos*, 1994); e o gaúcho Armindo Trevisan (nascido em 1933), que sabe ocultar a sua sabedoria de professor de estética em quadras de musicalidade cantante e de dura consciência revolucionária (*Surpresa do ser*, 1967; *O ferreiro harmonioso*, 1978; *Antologia poética*, 1986; *A dança do fogo*, 1995):

Meu filho, pediste-me para ver
o pó dos que estão nos cemitérios!
Oh! Mostrar-te-ei o de Sandino:
não está numa urna, debaixo de um monumento,
mas nas sandálias dos pobres,
que o arremessam ao rosto dos ricos.

E ainda: Carlos Felipe Moisés (nascido em 1942), essencialmente crítico e ensaísta, autor de uma poesia culta que conjuga, no metro breve e aberto das pequenas estrofes de redondilhas, uma experiência clássica e pós-concretista (*A poliflauta de Bar tolo*, através de *Círculo imperfeito*, 1978, e *Subsolo*, 1989); Ildásio Tavares (nascido em 1940), cantor da cotidianidade (“Eu canto o homem vulgar desconhecido / da imprensa, do sucesso, da evidência / o herói da rotina / o rei do pijama”), protagonista do movimento “Poesia” na Salvador dos anos 60 (*Canto ao homem cotidiano*, 1977; *Tapete do tempo*, 1980); um outro

baiano, como Ruy Espinheira Filho (nascido em 1943), romancista e poeta, autor também ele de uma poesia de amor e desamor cotidiano (*A canção de Beatriz e outros poemas*, 1990); o paulista Cláudio Willer (nascido em 1940: *Jardins da provocação*, 1981), tradutor e autor de uma poesia modernista alucinadamente coloquial; ainda um paulista, o poeta-filósofo Rubens Torres Filho (nascido em 1948: *Poros*, 1989) e, enfim, o cearense Roberto Pontes (nascido em 1944: *Memória corporal*, 1982; *Verbo encarnado*, 1996), com um singular itinerário que, partindo do épico, através do erótico, desagua no social.

Com estes nomes, aos quais se poderia acrescentar tantos [outros], fecha-se para nós a presença em cena daquela que Pedro Lyra definiu, com muita doutrina e certa elasticidade, como a geração de 60, e que chega a incluir poetas nascidos nos anos 50, como Adriano Espínola (nascido em 1952), já na fronteira da geração de 80, com uma poesia impregnada de trepidações urbanas (*Em trânsito*, 1996, que reúne *Táxi*, 1986 e *Metrô*, 1993).

O jogo das gerações não termina. Na impossibilidade de entrever as futuras estrelas de primeira grandeza na galáxia de autores que, neste ano de 1997, organizam em volume suas poesias em cada uma das regiões do Brasil, lançamos nossa última moeda sobre um poeta da última geração: Alexei Bueno (nascido em 1963), cuja propensão universalista da busca de uma poesia “total”, só poesia (*A chama inextinguível*, 1992; *Lucernário*, 1993; *A via estreita*, 1995; *A juventude dos deuses*, 1996), parece indicar um caminho novo e antigo para a futura poesia brasileira.

3.4. Poetas mulheres

Entre as poetas mulheres, para as chamarmos como gostava Clarice Lispector, o primeiro nome deveria ser aquele da paulista Lupe Cotrim Garaude (1933–70), morta também ela prematuramente, como Faustino, e que desde *Monólogo do afeto* (1956) até *Poema ao outro* (1970) construiu continuamente uma poesia lúcida, capaz do soneto,

mas também do poema martelado “para inventar geografias somando homem e paisagem”.

Nesta oficina literária se reencontra também o mais precioso hedonismo verbal. O nome de destaque aqui é aquele de Lélia Coelho Frota (nascida em 1937: *Alados idílios*, 1958; *Caprichoso desacerto*, 1965; *Poesia lembrada*, 1971; *Menino deitado em alfa*, 1978; *Brio*, 1996), cuja fome de absoluto se mascara de malicioso barroco, de fuga fantástica em um mundo habitado por rimas em “im” (Cecília Meireles!), de fábulas-rimas infantis suspensas em equilíbrios funambulescos de *enjambements* virtuosísticos, em prantos-sorrisos de infâncias perdidas. Inesperadamente, e quase que ligando as gerações sob o signo da poesia, esta adolescente Edith Sitwell da poesia brasileira, reaparece hoje em uma poesia inclusa no póstumo *Farewell* (1996) de Carlos Drummond de Andrade: uma poesia dedicada a ela e também habitada por rimas em “im”,

resta uma zona fechada
fora do tempo: jardim
esvoaçante e vazio —
é a Véspera, o Confim,
O Que Poderia Ser
terra à espera, trampolim
de nosso maior desejo.
Véspera é a nuvem marfim
que o dia, passando, instaura
para vós todos, festim
que compete visitar
ou deixar ir, pepolim

Lélia, “Romance de Dom Beltrão”, 1960.

Pelo gozo passado
Em fato de jardim
— palanquim —
pelo gozo presente
no metal de clarim
— trampolim —
pelo gozo futuro
em verso folhetim
— farolim —
que farei deste sim?

Drummond, “Canção flautim”, 1980–96.

Outros nomes poderiam ser aqueles da baiana Myriam Fraga (nascida em 1937), que em uma estrutura tensa de sabedoria poética sabe introduzir notas de irônico feminismo (“Poesia é coisa / de mulheres. / Um serviço usual, / reacender de fogos”) com invenções como aquela de sua “Penélope”:

Quando Ulisses chegar
a sopa estará fria

ou da paulista Neide Archanjo (nascida em 1940), que desde a primeira experiência de “poeta na praça” (*Poesia na praça*, 1970) mantém nas obras posteriores de mais contido intimismo o tom cantante de uma poesia das certezas: “Do alto dos rochedos / este Brasil me acena” (*As Marinhas*, 1984). E ainda aquele da paraense Olga Savary (nascida em 1933), autora de uma poesia de exportação e poeta do amor em todas as suas modalidades, capaz de fechar a paixão no ritmo breve de um *haikai* ou na estrutura ambígua do fragmento; até Adélia Prado (nascida em 1936), narradora e poeta de verve drummondiana, de aspiração universal e de tentações metafóricas, com incursões muito femininas nos campos irônicos do absurdo (de *Bagagem*, 1936, até *A faca no peito*, 1988). Personagens da cena carioca são ainda Stella Leonardos (nascida em 1923: *Palmares*, 1940; *Cancioneiro de Natal*, 1964), autora de uma poesia de recuperação culta, e, sobretudo, Marly de Oliveira (nascida em 1935), que da estreia fulgurante com *Cerro da primavera* (1957), louvado por Ungaretti, persegue uma linha de poesia imagista de rara perfeição formal (*Explicação de Narciso*, 1960; *A suave pantera*, 1962; *Contato*, 1975; *O banquete*, 1988). O último livro, *O deserto jardim* (1990), tem em suas referências a poetas italianos, de Leopardi a Montale, o indício da frequentação internacional desta poesia:

Vaghe stelle dell’Orsa,
sois as mesmas que vistes
o pobre, o só, o triste
entre os poetas. À vida,
dizia: a me la vida
è male. A mim também
o disse Montale, em Roma,
num jardim.

E também aqui a escolha de nomes se pretende apenas indicativa das tendências da atual poesia feminina, para além dos conhecimentos e predileções da autora destas páginas. Em um país imenso como o Brasil, em que o exercício da poesia continua a ser consolação cotidiana individual e álibi societário, tanto nas megalópoles como nas pequenas comunidades de província, poesia de protesto na praça e preciosismo de Jogos Florais dos tempos antigos, o elenco poderia se estender incomensuravelmente. Podemos elencar para apreciação dos leitores uma pequena lista de jovens poetisas mulheres, cultas, aqui e ali no mapa poético do país: a amazonense Astrid Cabral (nascida em 1936: *Pontos de cruz*, 1979; *Rês desgarrada*, 1994); a paulista Orides Fontela (nascida em 1940: *Helianto*, 1973; *Trevo*, 1988); a carioca Elisabeth Veiga (nascida em 1941: *A paixão bem claro*, 1991); a recifense Te resa Tenório (nascida em 1949: *Corpo de terra*, 1994); ainda a carioca Bruna Lombardi (nascida em 1956: *No ritmo dessa festa*, 1996), e a recifense Elisabeth Hazin (nascida em 1951: *Espelho meu*, 1985), cujo frio desencanto pode servir de fechamento deste capítulo:

A toda palavra que sai da minha boca
longe longe
responde o vento
com a mesma fria palavra
que me devolve
a sombra apenas
do que penso.

Bibliografia

QUADRO HISTÓRICO: 1964–1996

EDMUNDO MONIZ, *O golpe de abril*. Rio de Janeiro, 1965; ROBERTO SCHWARZ, “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964–1969”, in *Les temps modernes*, julho de 1970, pp. 37–73; FERNANDO HENRIQUE CARDOSO, *O modelo político brasileiro*. São Paulo, 1973; MIGUEL ARRAES, *O jogo do poder no Brasil*. São Paulo, 1981; DARCY RIBEIRO, *Aos trancos e barrancos. Como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro, 1995, 3ª ed.

A PROSA DE FICÇÃO DEPOIS DE GUIMARÃES ROSA E CLARICE LISPECTOR

Estudos: ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, 1948; ADERBAL JUREMA, *Poetas e romancistas do nosso tempo*. Recife, 1953; ANTÔNIO OLINTO, *A verdade da ficção*, 1960; RAIMUNDO DE MENEZES, *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro, 1978, 2ª ed.; ASSIS BRASIL, *A nova literatura*. Rio de Janeiro– Brasília, 1973; Id., *Dicionário prático de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1979; Id., *O livro de ouro da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1980; JOSÉ A. GUERRA, *Caminhos e descaminhos da crítica*. Rio de Janeiro, 1980.

CORÇÃO, GUSTAVO (Gustavo Braga Corção, Rocha, RJ, 17 de dezembro de 1896 – Rio de Janeiro, 6 de julho de 1978).

Textos: *Lições do abismo*. Rio de Janeiro, 1951. ENSAIOS: *Três alqueires e uma vaca*. Rio de Janeiro, 1946; *O século de nada*. Rio de Janeiro, 1973.

LEITE, ASCENDINO (Conceição do Piancó, PB, 21 de junho de 1915).

Textos: *A viúva branca*. Rio de Janeiro, 1952; *O salto mortal*. São Paulo, 1958; *A prisão*, 1960; *A velha chama*. Rio de Janeiro, 1974.

MIRANDA, MACEDO (José Carlos de Miranda Macedo: Resende, RJ, 8 de março de 1920 – Rio de Janeiro, 4 de março de 1974).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Marcha fúnebre*, 1945 (poesia); *Lady Godiva*, 1957 (romance); *Pequeno mundo de outrora*, 1957 (contos); *Sábado gordo*, 1970 (romance); *O pão dos mortos*, 1971 (romance).

LIMA, GERALDO FRANÇA DE (Araguari, MG, 24 de abril de 1914).

Textos: *Serras azuis*. Rio de Janeiro, 1961; *Jazigo dos vivos*. Rio de Janeiro, 1969; *A pedra e a pluma*. Rio de Janeiro, 1979; *A herança de Adão*. Rio de Janeiro, 1983.

CARVALHO, JOSÉ CÂNDIDO DE (Campos, RJ, 15 de agosto de 1914 – 1º de agosto de 1989).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Olha para o céu*. Frederico, 1939; *O coronel e o lobisomem*, 1964; *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicom*, 1970; *Um ninho de magafagafos cheio de magafagafinhos*, 1972.

Estudos: TEÓFILO ANDRADE, *Em defesa de Frederico*, 1974; P. DE AZEVEDO FURTADO, *O coronel lobisomem*, 1975; DORA LOCADELLI, *O cômico na ficção de José Cândido de Carvalho*, 1978.

CONDÉ, JOSÉ (José Ferreira Condé: Caruaru, PE, 23 de outubro de 1918 – Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1971).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Caminhos na sombra*, 1945; *Histórias da cidade morta*, 1951; *Um ramo para Luiza*, 1959; *Terra de Caruaru*, 1960; *Pensão riso da noite: Rua das mágoas (cerveja, sanfona e amor)*, 1966; *Tempo vida solidão*, 1971.

ADONIAS FILHO (Adonias Aguiar Filho: Itajuípe, BA, 27 de novembro de 1915 – Ilhéus, BA, 1990).

Textos: Todos no Rio de Janeiro. NARRATIVA: *Os servos da morte*, 1946; *Memórias de Lázaro*, 1952; *O forte*, 1965; *Luanda beira Bahia*, 1971; *As velhas*, 1975; *Noite sem madrugada*, 1983; *O homem do branco*, 1988. ENSAIOS: *Renascimento do homem*, 1937; *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1958; *História da Bahia*, 1963; *O romance brasileiro de 30*, 1973.

Estudos: ASSIS BRASIL, *Adonias Filho*, 1969; HOMERO SILVEIRA, *Adonias Filho ficcionista*, 1976; J. M. MEDEIROS SILVA, *O gerúndio na prosa de Adonias Filho*, 1978; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*. Porto Alegre, 1981, vol. I.

SALES, HERBERTO (Herberto de Azevedo Sales: Andaraí, BA, 21 de setembro de 1917).

Textos: NARRATIVA: *Cascalho*. Rio de Janeiro, 1944; *Além dos marimbus*, 1961; *Histórias ordinárias*, 1966; *O lobisomem e outros contos folclóricos*, 1970; *O fruto do vosso ventre*, 1976; *Einstein, o minigênio*, 1982; *Os pareceres do tempo*, 1984; *As boas más companhias*. São Paulo, 1995 (literatura infantil).

Estudos: JOSÉ C. DE CARVALHO, *O novo romance de Herberto Sales*, 1961; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*, 1982, vol. II.

PALMÉRIO, MÁRIO (Mário de Ascensão Palmério: Monte Carmelo, MG, 24 de maio de 1916 – 24 de setembro de 1996).

Textos: *Vila dos confins*, 1956; *Chapadão do bugre*, 1965; *Seleta*, 1974.

Estudos: VÁLTER SANTIAGO MELO, *Os discursos direto e indireto livres e sua realização na obra de Mário Palmério*, 1974; ANTÔNIO SALES FILHO, *A negação em “Vila dos confins”*, 1980.

BORBA FILHO, HERMILO (Engenho Verde, Palmares, PE, 1917 – Recife, PE, 2 de junho de 1976).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Os caminhos da solidão*, 1957; *Sol das almas*, 1964; *Um cavaleiro da segunda decadência*, 1968; *Margem das lembranças*, 1968; *A porteira do mundo*, 1968; *O cavalo da noite*, 1969; *Deus no pasto*, 1971; *O general está pintando*, 1973; *Agá*, 1974; *Os ambulantes de Deus*, 1976; *O cavalo da noite*, 1976.

Estudos: ANTÔNIO OLINTO, *Caderno de crítica*, 1953; JOEL PONTES, *O aprendiz de crítica*. Recife–Rio de Janeiro, 1960; FRANKLIN DE OLIVEIRA, *Viola d’amore*. Rio de Janeiro, 1965; OSMAN LINS, “O invencível Hermilo”, in *Jornal do Brasil*, 5 de julho de 1976; ESDRAS DO NASCIMENTO, “As mil e uma noites de um romancista”, in *O globo*, 12 de setembro de 1976.

HOLANDA, GASTÃO DE (Recife, PE, 11 de dezembro de 1919 – Rio de Janeiro, 1997).

Textos: *Zona de silêncio*, 1951 (contos); *Os escorpiões*, 1954; *O burro de ouro*. Rio de Janeiro, 1960 (romance); *O atlas do quarto*, 1978 (poesia).

MARTINS, FRAN (Francisco Martins, Iguatu, CE, 13 de junho de 1913 – Fortaleza, CE, 29 de junho de 1996).

Textos: *Manipueira*, 1934 (contos); *Ponta de rua*, 1937; *Poço dos paus*. Fortaleza, 1938; *Mundo perdido*, 1940; *Estrela do pastor*. Rio de Janeiro, 1942; *Noite feliz*, 1946; *Mar oceano*. Fortaleza, 1948; *O cruzeiro tem cinco estrelas*, 1950; *O amigo de infância*, 1959 (contos); *A rua e o mundo*, 1962.

Estudos: ARMANDO PEREIRA, *A esfera iluminada*, 1966.

ÉLIS, BERNARDO (Bernardo Élis Fleuri de Campo Curado: Corumbá, GO, 15 de novembro de 1915 – 30 de novembro de 1997).

Textos: *Ermos e gerais*. Goiânia, 1944; *O tronco*, 1954; *Veranico de Janeiro*, 1966; *Caminhos e descaminhos*, 1967; *André Louco*, 1978; *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*, 1980.

Estudos: LICÍNIO BARBOSA, *Bernardo Élis*, 1970.

PEREIRA, ANTÔNIO OLAVO (Batatais, SP, 5 de fevereiro de 1913 – São Paulo, 15 de novembro de 1993).

Textos: *Contramão*. Rio de Janeiro, 1950; *Marcoré*. Rio de Janeiro, 1957; *Fio de prumo*, 1965.

SABINO, FERNANDO (Belo Horizonte, MG, 12 de outubro de 1923).

Textos: Com exceção apenas dos volumes de crônicas, autobiografias, livros usados e infantis: *Os grilos não cantam mais*. Rio de Janeiro, 1941 (contos); *A marca*. Rio de Janeiro, 1944 (“novela”); *A vida real*. Rio de Janeiro, 1952 (“novelas”); *O encontro marcado*. Rio de Janeiro, 1956 (romance); *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro, 1965 (contos e crônicas); *Gente*. Rio de Janeiro, 1975, 2 vols. (crônicas e memórias); *Deixa o Alfredo falar*. Rio de Janeiro, 1976 (crônicas e histórias); *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro, 1979 (romance); *A falta que ela me faz*. Rio de Janeiro, 1980 (contos e crônicas); *O menino no espelho*. Rio de Janeiro, 1982 (romances); *O gato sou eu*. Rio de Janeiro, 1983 (contos e crônicas); *A faca de dois gumes*. Rio de Janeiro, 1985 (“novela”); *Zélia. uma paixão*. Rio de Janeiro, 1991 (romance-biografia); *O outro gume da faca*. Rio de Janeiro, 1996. Edição da *Obra reunida*, editada com a colaboração do autor. Rio de Janeiro, 1996, 3 vols., na coleção Aguilar.

Estudos: LÍGIA M. MORAIS, *Conheça o escritor Fernando Sabino*, 1977; EDLA VAN STEEN, “Fernando Sabino”, in *Viver e escrever*. Porto Alegre, 1981, vol. I; FÁBIO LUCAS, *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*, 1983; GIOVANNI RICCIARDI, “Fernando Sabino”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 185–205; além dos estudos e testemunhos em *Obra reunida*, op. cit.

OS NOVOS PARADIGMAS

LINS, OSMAN (Osman da Costa Lins: Vitória de Santo Antão, PE, 5 de julho de 1924 – São Paulo, 8 de julho de 1978).

Textos: NARRATIVA: *O visitante*. Rio de Janeiro, 1955; *Os gestos*. Rio de Janeiro, 1957; *O fiel e a pedra*, 1961; *Nove. novena*, 1966; *Avalovara*, 1973; *A rainha dos cárceres da Grécia*, 1976; *O diabo na noite de Natal*, 1977; *Casos especiais de Osman Lins*, 1978. ENSAIOS: *Um mundo*

estagnado, 1966; *Guerra sem testemunhos. O escritor. sua condição e a realidade social*. São Paulo, 1974; *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, 1976; *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo, 1977; *Evangelhos na taba. Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo, 1979.

DOURADO, AUTRAN (Waldomiro Freitas Autran Dourado: Patos, MG, 18 de janeiro de 1926).

Textos: NARRATIVA: *Teia*. Belo Horizonte, 1947; *Sombra e exílio*. Belo Horizonte, 1950; *Tempo de amar*. Belo Horizonte, 1952; *Três histórias na praia*. Rio de Janeiro, 1955; *Nove histórias em grupo de três*. Rio de Janeiro, 1957; *A barca dos homens*. Rio de Janeiro, 1961; *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro, 1964; *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro, 1967; *O risco do bordado*. Rio de Janeiro, 1970; *Solidão solitude*. Rio de Janeiro, 1972; *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro, 1974; *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro, 1976; *Armas e corações*. Rio de Janeiro, 1978; *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro, 1980; *As imagens pecaminosas*. Rio de Janeiro, 1981; *A serviço del Rei*. Rio de Janeiro, 1984; *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro, 1984; *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro, 1987; *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro, 1989; *Monte de alegria*. Rio de Janeiro, 1990; *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo, 1992; *Vida. paixão e morte do herói*. São Paulo, 1995 (infantil); *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro, 1995; *Cadernos de Narciso*. Rio de Janeiro, 1996. ENSAIOS: *Uma poética de romance*. São Paulo, 1973; *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro, 1976; *O meu mestre imaginário*, 1982.

Estudos: LÍGIA VASSALLO, *Uma leitura das imagens em “Ópera dos mortos”*. Rio de Janeiro, 1974; MARIA X. CARNEIRO, *A técnica ficcional de Autran Dourado*. Rio de Janeiro, 1975; MARIA CONSUELO C. CAMPOS, *Obras de Autran Dourado*. Rio de Janeiro, 1976; MARIA L. LEPECKI, *Autran Dourado*, 1976; FÁBIO LUCAS, *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Rio de Janeiro, 1983.

SUASSUNA, ARIANO (Ariano Vilar Suassuna: Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, PB, 16 de junho de 1927).

Textos: *Romance da pedra do reino e O príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro, 1971; *O santo e a porca e O casamento suspeito*. Rio de Janeiro, 1984; *História do rei degolado nas caatingas do sertão / Ao sol da onça Caetana*, 1976.

Estudos: SILVIANO SANTIAGO, “Situação de Ariano Suassuna”, in *Seleção em prosa e verso*, 1974; ELIZABETH MARINHEIRO, *A intertextualidade das formas simples (aplicada ao “Romance da pedra do reino”)*, 1977; MAURICE J. F. VAN WOENSEL, *Uma leitura semiótica de “Pedra do reino” de Ariano Suassuna*, 1978.

CALLADO, ANTÔNIO (Antônio Carlos Callado, Niterói, RJ, 26 de janeiro de 1917 – Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1997).

Textos: *Assunção de Salviano*. Rio de Janeiro, 1954; *A Madona de cedro*. Rio de Janeiro, 1957; *O mistério dos MMM*, 1962; *Quarup*, 1967; *Bar Don Juan*, 1971; *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro, 1976; *A expedição Montaigne*, 1982; *Sempre viva*, 1984; *Concerto carioca*. Rio de Janeiro, 1985; *Memórias de Aldenham House*. Rio de Janeiro, 1989; *O homem cordial*. São Paulo, 1993. REPORTAGEM: *Esqueleto na lagoa verde. Vietnã do Norte*, 1969.

Estudos: H. MARTINS, *Quarup e Pessach*. Minas Gerais, 1968; MALCOM SILVERMAN, *A ficção em prosa de Antônio Callado*. Brasília, 1978, pp. 19–33; GIOVANNI RICCIARDI, “Antônio Callado”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 103–121.

RIBEIRO, DARCY (Montes Claros, MG, 26 de outubro de 1922 – Brasília, 17 de fevereiro de 1997).

Textos: NARRATIVA: *Maíra*. Rio de Janeiro, 1976; *O mulo*. Rio de Janeiro, 1981; *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro, 1982; *Migo*. Rio de Janeiro, 1988. ENSAIOS: *Culturas e línguas indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1957; *Arte plumária dos índios Kaapo*. Rio de Janeiro, 1957; *A política indigenista brasileira*. Rio de Janeiro, 1962; *As Américas e a civilização*. Rio de Janeiro, 1970; *O dilema da América Latina*. Rio de Janeiro, 1978; *Sobre o óbvio*. Rio de Janeiro, 1986; *O povo brasileiro*. São Paulo, 1995.

Estudos: WILSON MARTINS, *Metáfora e paráfrase*, 1981; CARLOS MENESES, *O mulo*, 1981; JOSÉ MÁRIO PEREIRA, *O que escreve e pensa Darcy*, 1981.

RIBEIRO, JOÃO UBALDO (João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro: Itaparica, BA, 23 de janeiro de 1943).

Textos: *Reunião*, 1961; *Setembro não tem sentido*, 1962; *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro, 1971; *Vila Real*, 1979; *Livro de história*, 1981; *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1984; *Sempre aos domingos*. Rio de Janeiro, 1988; *O sorriso do lagarto*. Rio de Janeiro, 1992; *Um brasileiro em Berlim*. Rio de Janeiro, 1996 (crônicas).

Estudos: GIOVANNI RICCIARDI, “João Ubaldo Ribeiro”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 349–369.

FONSECA, RUBEM (José Rubem Fonseca: Juiz de Fora, MG, 11 de maio de 1925).

Textos: *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro, 1963; *A coleira do cão*. Rio de Janeiro, 1965; *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro, 1969; *O caso Morel*. Rio de Janeiro, 1973 (filme de Flávio Tambellini); *O homem de fevereiro ou março*. Rio de Janeiro, 1973; *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, 1973; *O cobrador*. Rio de Janeiro, 1979; *A grande arte*. Rio de Janeiro, 1984; *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro, 1986 (filme de Suzana Amaral); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, 1988; *Romance negro e outras histórias*. São Paulo, 1992; *Agosto*. São Paulo, 1990; *O selvagem da ópera*. São Paulo, 1994; *Contos reunidos*. São Paulo, 1994; *O buraco na parede*. São Paulo, 1995.

Estudos: JOSÉ EDSON, *Rubem Fonseca. o conto subterrâneo*, 1969; MALCOM SILVERMAN, “A sátira na ficção de Rubem Fonseca”, in *Moderna ficção brasileira*, Rio de Janeiro–Brasília, 1981, vol. II, pp. 261–277; AFRÂNIO COUTINHO, *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. Violência e erotismo em “Feliz ano novo”*, 1983; GUIA BONI, “Vastas emoções e pensamentos imperfeitos. *Il giallo* en abîme di Rubem Fonseca”, in *Letterature d’America*. Roma, 1990; Id., “*Il giallo è morto, viva il giallo*”, prefácio à trad. italiana de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Roma, 1994.

TREVISAN, DALTON (Curitiba, PR, 14 de janeiro de 1925).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Sonata ao luar*, 1945; *Os domingos, ou Ao armazém de Lucas*, 1954; *Novelas nada exemplares*, 1959; *Lamentação de Curitiba*, 1961; *Cemitério de elefantes*, 1964; *Morte na praça*, 1964; *O vampiro de Curitiba*, 1965; *A guerra conjugal*, 1969; *O pássaro de cinco asas*, 1974; *Crimes de paixão*, 1978; *Essas malditas mulheres*, 1982; *Meu querido assassino*, 1983; *Ah. é?*, 1994.

ENTRE O CONTO E O ROMANCE

Sobre o conto em geral: MOACIR C. LOPES, *Antologia de contistas novos*. Rio de Janeiro, 1971, vol. II; ASSIS BRASIL, *A nova literatura*. Rio de Janeiro, 1974, vol. III; CELUTA MOREIRA GOMES, *O conto brasileiro e sua crítica*. Rio de Janeiro, 1977; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*. Porto Alegre–Brasília, 1981; MALCOM SILVERMAN, *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985; Id., *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro, 1987.

NAVA, PEDRO (Pedro da Silva Nava: Juiz de Fora, MG, 20 de junho de 1903 – Rio de Janeiro, 13 de maio de 1984).

Textos: Todos no Rio de Janeiro. POESIA: *O defunto*, 1967. MEMÓRIAS: *Baú de ossos*, 1972; *Balão cativo*, 1973; *Chão de ferro*, 1976; *Galo das trevas*, 1981; *O círio perfeito*, 1983.

Estudos: MANUEL BANDEIRA, *Poesia do Brasil*, 1963; FERNANDO C. DIAS, *O movimento modernista em Minas*, 1971; WILSON MARTINS, “Em busca do tempo perdido”, in *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1982; M. ALMEIDA, *Pedro Nava, 80 anos*, 1983; AFONSO A. M. FRANCO, “Homenagem a Pedro Nava”, in *Ata do Sabadoye*, 4 de junho de 1983.

VILLAÇA, ANTÔNIO CARLOS (Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1928).

Textos: *O nariz do morto*. Rio de Janeiro, 1970; *O anel*. Rio de Janeiro, 1972; *O livro de Antônio*. Rio de Janeiro 1974; *História do pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro, 1975; *O desafio da liberdade*. Rio de Janeiro, 1983.

Estudos: JOSÉ MARIA BARROS PINHO, *Villaça: o itinerante da solidão*. Rio de Janeiro, 1980.

FERRAZ, GERALDO (Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves: Campos Novos, SP, 5 de dezembro de 1905 – Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1979).

Textos: *A famosa revista*. Rio de Janeiro, 1945 (com Patrícia Galvão); *Doramundo*, 1957; *Guernica*. São Paulo, 1962; *Km 63*, 1979.

CAMPOS, MOREIRA (José Maria Moreira Campos: Senador Pompeu, CE, 6 de janeiro de 1914).

Textos: *Vidas marginais*, 1947; *Tortas fechadas*. Rio de Janeiro 1957; *As vozes do morto*, 1963; *O puxador de terço*, 1969; *Os doze parafusos*, 1978; *10 contos escolhidos*, 1981.

Estudos: JOSÉ LEMOS MONTEIRO, *O discurso literário de Moreira Campos*, 1980.

VEIGA, JOSÉ (José Jacinto Veiga: Corumbá, MT, 2 de fevereiro de 1915).

Textos: *Os cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro, 1959; *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro, 1966; *A máquina extraviada*. Rio de Janeiro, 1968; *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro, 1972; *Os pecados da tribo*. Rio de Janeiro, 1976; *Aquele mundo de vasabarro*. Rio de Janeiro, 1982; *O relógio Belisário*. Rio de Janeiro, 1995.

Estudos: WILSON MARTINS, *Um realista mágico*. São Paulo, 1968.

MEDAUAR, JORGE EMÍLIO (Uruçuca, Ilhéus, BA, 15 de abril de 1918).

Textos: POESIA: *Chuva sobre a tua semente*. Rio de Janeiro, 1945; *Morada de paz*. Rio de Janeiro, 1949; *Prelúdios. noturnos e tema de amor*. Rio de Janeiro, 1954; *À estrela e aos bichos*. Rio de Janeiro, 1956; *Fluxograma*. Rio de Janeiro, 1959; *Jogo chinês*. Rio de Janeiro, 1962. CONTOS E NOVELAS: *Água preta*. Rio de Janeiro, 1958; *A procissão e os porcos*. Rio de Janeiro, 1963; *O incêndio*. Rio de Janeiro, 1963; *Coleção ibondeiro*. Rio de Janeiro, 1968; *Visgo da terra*. Rio de Janeiro, 1983.

CASTELO BRANCO, CARLOS (Teresina, PI, 25 de junho de 1920 – Rio de Janeiro, 1º de junho de 1993).

Textos: *Continhos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1952; *Arco de triunfo*. Belo Horizonte, 1959.

ACCIOLY, BRENO (Breno Rocha Accioly: Santana do Ipanema, AL, 22 de março de 1921 – Rio de Janeiro, 13 de março de 1966).

Textos: *João Urso*. Rio de Janeiro, 1944; *Cogumelos*. Rio de Janeiro, 1950; *Maria Pudim*. Rio de Janeiro, 1955; *Dunas*. Rio de Janeiro, 1955 (romance); *Os cataventos*. Rio de Janeiro, 1962.

GOMES, DIAS (Alfredo de Freitas Dias Gomes: Salvador, BA, 19 de outubro de 1922).

Textos: *Duas sombras apenas*, 1945; *Um amor e sete pecados*, 1946; *A dama da noite*, 1947; *Quando é amanhã*, 1948; *Sucupira. ame-a ou deixe-a*, 1982; *Odorico na cabeça*, 1983.

Cf. também a bibliografia dispersa em jornais e revistas, in COUTINHO, vol. V e VI. Para o novo romance e a prosa experimental: WILSON MARTINS, “O novo romance”, in SLESP, 6 de agosto de 1960; RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1964, série II; ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, 1965, série II; MALCOM SILVERMAN, *Moderna ficção brasileira*. Vol. I, Brasília, 1978; vol. II, Brasília, 1981; Id., *O novo conto brasileiro*. Brasília, 1985.

RAMOS, RICARDO (Ricardo de Medeiros Ramos, Palmeira dos Índios, AL, 4 de janeiro de 1929 – 1992).

Textos: *Tempo de espera*. Rio de Janeiro, 1954; *Os desertos*. São Paulo, 1959; *Os caminhantes de Santa Luzia*. São Paulo, 1960; *Rua desfeita*, 1963; *Memória de setembro*, 1968; *Circuito fechado*, 1972; *As fúrias invisíveis*, 1974; *Os inventores estão vivos*, 1980; *10 contos escolhidos*, 1983.

Estudos: ANTÔNIO HOUAISS, *Crítica avulsa*. Salvador, 1960.

RUBIÃO, MURILO (Murilo Eugênio Rubião: Carmo de Minas, MG, 1º de junho de 1916 – Belo Horizonte, MG, 16 de setembro de 1991).

Textos: *O ex-mágico*. Rio de Janeiro, 1947; *A estrela vermelha*. Rio de Janeiro, 1953; *Os dragões e outros contos*. Rio de Janeiro, 1964; *O convidado*. São Paulo, 1974; *A casa do girassol vermelho*, 1978.

Estudos: FAUSTO CUNHA, *Situações de ficção brasileira*. São Paulo, 1970; ELIANE ZAGURY, *Murilo Rubião. o contista do absurdo*. Rio de Janeiro, 1971; FÁBIO LUCAS, *A face visível*. Rio de Janeiro, 1973; GIOVANNI RICCIARDI, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 135–149.

RESENDE, OTTO LARA (Otto Oliveira de Lara Resende, São João del-Rei, MG, 1º de maio de 1922 – Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1992).

Textos: *O lado humano*. Rio de Janeiro, 1952; *Boca do inferno*. Rio de Janeiro, 1957; *O retrato na gaveta*. Rio de Janeiro, 1962; *O braço direito*. Rio de Janeiro, 1963; *A cilada*. Rio de Janeiro, 1965; *As pompas do mundo*. Rio de Janeiro, 1975; *O braço direito*. São Paulo, 1993; *A testemunha silenciosa: duas novelas*. São Paulo, 1995.

GOMES, PAULO EMÍLIO SALES (São Paulo, 17 de dezembro de 1916 – 9 de setembro de 1977).

Textos: *Três mulheres de três PPP*. São Paulo, 1977.

CONY, CARLOS HEITOR (Rio de Janeiro, 14 de março de 1926).

Textos: Todos no Rio de Janeiro. NARRATIVA: *O ventre*, 1958; *A verdade de cada dia*, 1959; *Tijolo de segurança*, 1960; *Informação ao crucificado*, 1961; *Matéria de memória*, 1962; *Antes. o verão*, 1964; *Balé branco*, 1963; *Sobre todas as coisas*, 1968; *Pilatos*, 1973; *Babilônia. Babilônia!*, 1979; *Quase memória*, 1995 (filme de Ruy Guerra). CRÔNICAS: *O ato e o fato*, 1964; *Pessach: a travessia*, 1967.

Estudos: ANTÔNIO HOUAISS, “Do Ventre à Verdade de cada dia”, in *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, 1960; PAULO RÓNAL, “Carlos Heitor Cony”, in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1963; JOSÉ AUGUSTO CARVALHO, *O submundo de Cony*, 1967; H. MARTINS, *Quarup e Pessach*. Minas Gerais, 1968.

RAWET, SAMUEL (Klimontów, Polônia, 23 de julho de 1929 – Brasília, 25 de agosto de 1984).

Textos: Todos do Rio de Janeiro: *Contos do emigrante*, 1956; *Diálogo*, 1963; *Viagens de Ahasverus à terra alheia...*, 1970. ENSAIOS: *Consciência e valor*, 1969; *Devaneios de um solitário aprendiz de ironia*, 1970; *Eu. tu e ele*, 1972; *Angústia e conhecimento*, 1978.

Estudos: Todos no Rio de Janeiro: CARLOS JORGE, *Dois livros de Samuel Rawet*, 1964; LÚCIA HELENA, *Rawet em questão. tentativa de uma análise estrutural*, 1969; VICENTE ATAÍDE, *A narrativa de ficção*, 1974.

IDEOLOGIAS, ANTROPOLOGIAS E ECOLOGIAS. A PROSA DOS NASCIDOS NOS ANOS 1930–1960

LOUZEIRO, JOSÉ (José de Jesus Louzeiro: São Luís, MA, 19 de setembro de 1932).

Textos: *Depois da luta*, 1958; *André Rebouças*. Rio de Janeiro, 1968; *Judas arrependido*, 1969; *Acusado de homicídio*. Rio de Janeiro, 1969; *O internato da morte*, 1976; *Pijama e outras histórias*, 1983.

JORGE, MIGUEL (Campo Grande, MS, 16 de maio de 1933).

Textos: NARRATIVA: *Antes do túnel*. Goiânia, 1966; *Caixote*. Goiânia, 1975; *Veias e vinhos*. São Paulo, 1981. POESIA: *Os frutos do Rio*. Goiânia, 1974; *Inhumas: nossa cidade*. Goiânia, 1979; *Ana Pedro*, 1994.

Estudos: Roberval Marques do Amaral, *Sinestesias e onomatopeias no romance “Veias e vinhos” de Miguel Jorge*, 1983.

NASCIMENTO, ESDRAS DO (Teresina, PI, 8 de fevereiro de 1934).

Textos: *Solidão em família*, 1963; *Paixão bem temperada*, 1970; *Variante Gotemburgo*, 1978; *Jogos da madrugada*, 1983.

TORRES, ANTÔNIO (Antônio Torres da Cruz: Sátiro Dias, BA, 13 de setembro de 1940).

Textos: *Um cão uivando para a lua*. Rio de Janeiro, 1972; *Os homens dos pés redondos*. São Paulo, 1973; *Essa terra*. São Paulo, 1976; *Adeus velho*. São Paulo, 1981; *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo, 1991.

LOPES, MOACIR (Moacir Costa Lopes: Quixadá, CE, 6 de junho de 1927).

Textos: *Maria de cada porto*. Rio de Janeiro, 1959; *Chão de mínimos amantes*, 1961; *Por aqui não passaram rebanhos*, 1972; *O passageiro da Nau Catarineta*, 1982.

PELLEGRINI, DOMINGOS (Londrina, PR, 23 de julho de 1949).

Textos: *Conversa clara*, 1974 (poesia); *O homem vermelho*, 1977; *As sete pragas*, 1979; *Paixões*, 1984.

COUTINHO, EDILBERTO (Bananeiras, PB, 26 de setembro de 1933 – 1996).

Textos: NARRATIVA: *Onda boiadeira e outros contos*. Recife, 1954; *Contos*. Recife, 1957, vol. II; *Um negro vai à forra*, 1977; *Sangue na praça*, 1979; *Maracanã. adeus*, 1980; *O jogo terminado*, 1983; *Os jogos*, 1984; *Das artes de Pedro* (infantil). ENSAIOS: *Rondon e a integração amazônica*. São Paulo, 1968; *Rondon. o civilizador da última fronteira*. Rio de Janeiro, 1975; *O erotismo no romance brasileiro*, 1978; *O erotismo no conto brasileiro*, 1980; *A imaginação do real. Uma leitura da ficção de Gilberto Freyre*, 1983.

NASSAR, RADUAN (Pindorama, SP, 27 de novembro de 1935).

Textos: *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro, 1975; *Um copo de cólera*. São Paulo, 1978.

SANT'ANNA, SÉRGIO (Sérgio Andrade Sant'Anna e Silva: Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1941).

Textos: *O sobrevivente*. Belo Horizonte, 1969; *Notas de Manfredo Rangel. repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro, 1973; *Confissão de Ralfo*. Rio de Janeiro, 1975; *Canção para o totem*. Rio de Janeiro, 1975; *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1982. POESIA: *Circo*, 1980.

LOYOLA BRANDÃO, IGNÁCIO DE (Ignácio de Loyola Lopes Brandão: Araraquara, SP, 31 de julho de 1936).

Textos: *Depois do sol*. São Paulo, 1965 (contos); *Pega ele. silêncio*. Rio de Janeiro, 1968 (contos); *Bebel que a cidade comeu*. Rio de Janeiro, 1968; *Zero*. Milão, 1974, e Brasília, 1975; *Dentes ao sol*. Rio de Janeiro–Brasília, 1976; *Cadeiras proibidas*. São Paulo, 1976 (contos); *Cuba de Fidel*. São Paulo, 1978 (reportagem); *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro, 1981; *Cabeça de segunda-feira*, 1983; *O verde violentou o muro*. São Paulo, 1984; *O ganhador*. São Paulo, 1987; *O anjo do adeus: sacanas honestos jogam limpo jogos sujos*. São Paulo, 1995.

Estudos: ERILDE MELILLO REALI, *O duplo signo de “Zero”*. Nápoles, 1976; MALCOM SILVERMAN, “A ficção de Loyola Brandão”, in *Moderna ficção brasileira*, 1978, vol. I, pp. 209–226.

GABEIRA, FERNANDO (Fernando Paulo Nagle Gabeira: Juiz de Fora, MG, 17 de fevereiro de 1941).

Textos: *Carta da anistia*, 1979; *O que é isso, companheiro?*, 1979 (filme de Bruno Barreto); *O crepúsculo do macho*, 1980; *Entradas e bandeiras*, 1980; *Hóspede da utopia*. Rio de Janeiro, 1981; *Diário da crise*, 1984.

Estudos: HELOÍSA HOLANDA e CARLOS ALBERTO PEREIRA, *Patrulhas ideológicas*. Rio de Janeiro, 1980.

PIROLI, WANDER (Belo Horizonte, MG, 30 de março de 1931).

Textos: *A mãe e o filho da mãe*, 1966; *A máquina de fazer amor*, 1976; *Minha bela putana*, 1984.

FRANÇA JÚNIOR, OSWALDO (Serro, MG, 21 de julho de 1936 – 10 de junho de 1989).

Textos: *O viúvo*. Rio de Janeiro, 1965; *Jorge. um brasileiro*. Rio de Janeiro, 1967; *Um dia no Rio*. Rio de Janeiro, 1969; *O homem de macacão*. Rio de Janeiro, 1972; *Aqui e em outros lugares*. Rio de Janeiro, 1980; *A procura dos motivos*. Rio de Janeiro, 1980; *O passo-bandeira*. Rio de Janeiro, 1984; *As laranjas iguais*. Rio de Janeiro, 1985.

Estudos: GIOVANNI RICCIARDI, “Oswaldo França Júnior”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 325–347.

ÂNGELO, IVAN (Barbacena, MG, 4 de fevereiro de 1936).

Textos: *Duas faces*. São Paulo, 1961; *A festa*. São Paulo, 1976; *A casa de vidro*. São Paulo, 1979.

SANTIAGO, SILVIANO (Formiga, MG, 29 de setembro de 1936).

Textos: POESIA: *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, 1978; *Cheiro forte*, 1995; NARRATIVA: *O banquete*. Belo Horizonte, 1970; *O olhar*. Belo Horizonte, 1974; *Em liberdade*. Belo Horizonte, 1981; *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, 1985.

DRUMMOND, ROBERTO (Vale do Rio Doce, MG, 1939).

Textos: *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo, 1975; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo, 1978; *Sangue de coca-cola*. São Paulo, 1980; *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo, 1982; *Ontem à noite era 6ª feira*. Rio de Janeiro, 1988; *Inês é morta*, 1993.

VILELA, LUIZ (Ituiutaba, MG, 1943).

Textos: *Tremor de terra*. Belo Horizonte, 1967; *No bar*. São Paulo, 1968; *O fim de tudo*. Belo Horizonte, 1973; *Os novos*. Rio de Janeiro, 1984.

ANTÔNIO, JOÃO (João Antônio Ferreira Filho: São Paulo, 27 de janeiro de 1937 – Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1996).

Textos: *Malagueta. perus e bacanaço*. São Paulo, 1962; *Leão de chácara*. São Paulo, 1975; *Dedo duro*. São Paulo, 1982; *10 contos escolhidos*. São Paulo, 1983.

HOLANDA, CHICO BUARQUE (Francisco Buarque de Holanda: Rio de Janeiro, 19 de junho de 1944).

Textos: *Fazenda modelo*. São Paulo, 1975; *A bordo do Rui Barbosa*. São Paulo, 1981 (poesia com Valandro Reating); *Estorvo*. São Paulo, 1991 (filme de Ruy Guerra); *Benjamin*. São Paulo, 1995.

Estudos: ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA, *A expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*, 1973; Id., *A poética de Chico Buarque*, 1974; ADÉLIA BEZERRA DE MENESES, *Desenho mágico (poesia e política em Chico Buarque)*, 1982.

VERÍSSIMO, LUIS FERNANDO (Porto Alegre, RS, 26 de outubro de 1936).

Textos: *O popular*. Porto Alegre, 1973; *A mesa voadora*. Porto Alegre, 1978; *Ed Mort e outras histórias*. Porto Alegre, 1979; *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre, 1982; *A velhinha de Taubaté*. Porto Alegre, 1983.

SCLIAR, MOACYR (Moacyr Jaime Scliar: Porto Alegre, RS, 23 de março de 1937).

Textos: Todos em Porto Alegre: *Histórias de médico em formação*, 1962; *O carnaval dos animais*, 1968; *A guerra no Bom Fim*, 1972; *O exército de um homem só*, 1973; *Os deuses de Raquel*, 1975; *Os mistérios de Porto Alegre*, 1976; *A balada do falso messias*, 1976; *Histórias da terra trêmula*, 1976; *O ciclo das águas*, 1977; *Mês de cães danados*, 1977; *Doutor Miragem*, 1978; *O anão no televisor*, 1979; *Os voluntários*, 1979; *O centauro no jardim*, 1980; *Cavalos e obeliscos*, 1981; *A festa no castelo*, 1982; *A estranha nação de Rafael Mendes*, 1983; *Os deuses de Raquel*, 1996.

Estudos: PEDRO VILLAS-BÔAS, *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*. Porto Alegre, 1974; ARI MARTINS, *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1978; REGINA ZILBERMAN, *A literatura*

no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1982, 2ª ed.

SOUZA, MÁRCIO (Márcio Gonçalves Bentes de Souza: Manaus, AM, 4 de março de 1946).

Textos: *Galvez. o imperador do Acre*. Manaus, 1976; *Teatro indígena no Amazonas*. Rio de Janeiro, 1976; *Operação silêncio*. Rio de Janeiro, 1980; *Mad Maria*. Rio de Janeiro, 1980; *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, 1982; *A ordem do dia*. Rio de Janeiro, 1983; *A condolência*. Rio de Janeiro, 1984; *O brasileiro voador*; *A caligrafia de Deus*, 1994. ENSAIOS: *A expressão amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo*. Rio de Janeiro, 1978; *A questão do teatro regional*. Rio de Janeiro, 1981; *O palco verde*. Rio de Janeiro, 1984.

Estudos: ANTÔNIO DIMAS, *Márcio Souza*. São Paulo, 1982.

HATOUM, MILTON (Manaus, AM, 1952).

Textos: *Relato de um certo Oriente*. São Paulo, 1989.

MAINARDI, DIOGO (São Paulo, 1962).

Textos: *Malthus*. São Paulo, 1989; *Arquipélago*. São Paulo, 1992; *Polígono das secas*. São Paulo, 1996.

AS ESCRITORAS

ALCÂNTARA SILVEIRA, *Presença feminina na literatura nacional*. São Paulo, 1969; HELOÍSA BUARQUE, *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1994.

LISPECTOR, ELISA (Sawrahn, Ucrânia, 24 de julho de 1911 – Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1989).

Textos: *No exílio*, 1948; *O muro de pedras*, 1952; *O dia mais longo de Teresa*, 1965; *Corpo a corpo*, 1983.

GATTAI, ZÉLIA (Zélia Gattai Amado: São Paulo, 4 agosto 1916).

Textos: MEMÓRIAS: *Anarquistas. graças a Deus*. Rio de Janeiro, 1979; *Um chapéu para viagem*. Rio de Janeiro, 1982; *Senhora dona do baile*. Rio de Janeiro, 1984; *Pipistrela das mil cores*. Rio de Janeiro, 1989 (infantil); *Chão de meninos*. Rio de Janeiro, 1992; *Crônica de uma namorada*. Rio de Janeiro, 1995.

QUEIROZ, DINAH SILVEIRA DE (Dinah Silveira de Castro Alves: São Paulo, 9 de novembro de 1917 – Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1982).

Textos: *Floradas na serra*. Rio de Janeiro, 1939; *A sereia verde*. Rio de Janeiro, 1941; *Margarida La Rocque (A ilha dos demônios)*. Rio de Janeiro, 1949; *A muralha*. Rio de Janeiro, 1954; *Eles herdarão a terra*. Rio de Janeiro, 1960; *Os invasores*. Rio de Janeiro, 1965; *Verão dos infieis*. Rio de Janeiro, 1968; *Café da manhã*. Rio de Janeiro, 1969; *Eu venho (Memorial de Cristo I)*. Rio de

Janeiro, 1974; *Eu, Jesus (Memorial de Cristo II)*. Rio de Janeiro, 1977; *Guida. caríssima Guida*. Rio de Janeiro, 1981.

Estudos: NATANIEL DANTAS, “Dinah Silveira Queiroz”, in *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*, Pedro Américo Maia (ed.). Belo Horizonte, 1970; MALCOM SILVERMAN, “A diversidade da prosa de Dinah Silveira de Queiroz”, in *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1981, vol. II, pp. 28–61.

TELLES, LYGIA FAGUNDES (São Paulo, 19 de abril de 1923 – 3 de abril de 2022).

Textos: *Praia viva*. São Paulo, 1944; *O cacto vermelho*. São Paulo, 1949; *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro, 1954; *Verão no aquário*. São Paulo, 1963; *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro, 1972; *As meninas*. Rio de Janeiro, 1973; *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro, 1977; *Mistérios*. Rio de Janeiro, 1981; *As horas nuas*. Rio de Janeiro, 1989.

Estudos: ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1958, série I; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*, 1981; MALCOM SILVERMAN, “O mundo ficcional de Lygia Fagundes Telles”, in *Moderna ficção brasileira*, op. cit., pp. 162–184; GIOVANNI RICCIARDI, “Lygia Fagundes Telles”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 171–183.

BARROSO, MARIA ALICE (Maria Alice Giudice Barroso Soares: Miracema, RJ, 6 de novembro de 1926).

Textos: *Os posseiros*. Rio de Janeiro, 1955; *História de um casamento*. Rio de Janeiro, 1960; *Um simples afeto recíproco*. Rio de Janeiro, 1962; *Quem matou Pacífico?* Rio de Janeiro, 1969; *Um dia vamos rir disso tudo*. Rio de Janeiro, 1976; *O globo da morte*. Rio de Janeiro, 1981.

Estudos: GIOVANNI RICCIARDI, “Maria Alice Barroso”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 243–261.

PIÑON, NÉLIDA (Nélida Cuñas Piñón: Rio de Janeiro, 3 de maio de 1934 – Lisboa, 17 de dezembro de 2022).

Textos: *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro, 1961; *Fundador*. Rio de Janeiro, 1969; *A casa da paixão*. Rio de Janeiro, 1972; *Sala de armas*. Rio de Janeiro, 1973; *O color das coisas*. Rio de Janeiro, 1980; *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro, 1984; *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro, 1987.

Estudos: SÔNIA BEATRIZ, *Literatura com gosto da gente*, 1969; BRUNO PARAÍSO, *Uma escritora em busca da utopia*, 1971; CÉLIA MARIA LADEIRA, *A saída pela imaginação*, 1974; OTÁVIO FARIA, *Surge uma romancista*, 1976; C. MEDINA, *Os caminhos da ficção nacional*, 1980; HELOÍSA ALINE OLIVEIRA, *A república dos sonhos*, 1984; GIOVANNI RICCIARDI, “Nélida Piñón”, in *Autorretratos*, op. cit., pp. 279–301.

STEEN, EDLA VAN (Edla Lucy Vendhausen Van Steen: Florianópolis, SC, 12 de setembro de 1936).

Textos: NARRATIVA: *Memórias do medo*, 1974; *Antes do amanhecer*, 1977; *Corações mordidos*, 1983. ENSAIOS: *Viver e escrever*, vol. I, Porto Alegre, 1981; vol. II, Porto Alegre–Brasília, 1982.

COLASANTI, MARINA (Marina Colasanti Sant'Anna: Asmara, Eritreia, 26 de setembro de 1937).

Textos: NARRATIVA: *Zoológico*. Rio de Janeiro, 1975; *A morada do ser*, 1978; *A menina arco-íris*, 1984; *E por falar em amor*. Rio de Janeiro, 1984; *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro, 1986; *Ana Z., aonde vai você?* São Paulo, 1993. CRÔNICAS: *Eu sozinha*. Rio de Janeiro, 1968; *Mulher daqui pra frente*, 1981; *Agosto 1991: Estávamos em Moscou*. São Paulo, 1991 (com Affonso Romano de Sant'Anna); *Eu sei, mas não devia*. Rio de Janeiro, 1996.

LUFT, LYA (Lya Fett Luft: Santa Cruz, RS, 15 de setembro de 1938 – Porto Alegre, RS, 30 de dezembro de 2021).

Textos: *As parceiras*. Rio de Janeiro, 1980; *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro, 1981; *O quarto fechado*. Rio de Janeiro, 1984. CRÔNICAS: *Matéria do cotidiano*, 1978.

Estudos: MARIA DE LOURDES HORTA, *Palavra de mulher*. Rio de Janeiro, 1979; REGINA ZILBERMAN, *A literatura no Rio Grande do Sul*, 1982, 2ª ed.

MIRANDA, ANA (Ana Maria Miranda: Fortaleza, CE, 1951).

Textos: *Boca do inferno*. São Paulo, 1989; *O retrato do rei*. São Paulo, 1991; *A última quimera*. São Paulo, 1995.

CUNHA, HELENA PARENTE (Helena Gomes Parente Cunha: Salvador, BA, 13 de janeiro de 1929 – 11 de fevereiro de 2023).

Textos: NARRATIVA: *Corpo no cerco*. Rio de Janeiro, 1978; *Os provisórios*. Rio de Janeiro 1980; *Mulher no espelho*. Florianópolis, 1983; *Cem mentiras de verdade*. Rio de Janeiro, 1985. POESIA: *Miramar*. Rio de Janeiro–Brasília, 1980. ENSAÍSTICA: *A palavra poética*. Rio de Janeiro, 1979.

MELO, PATRÍCIA (Assis, SP, 2 de outubro de 1962).

Textos: *Acqua toffana*, 1994; *O matador*, 1995 (filme de José Henrique Fonseca).

FICÇÃO CIENTÍFICA, ESOTERISMO E ASTROLOGIA COMO ÚLTIMAS UTOPIAS

CUNHA, FAUSTO (Fausto Fernandes da Cunha Filho: Recife, PE, 1923).

Textos: NARRATIVA: *As noites marcianas*. Rio de Janeiro, 1960; *O beijo antes do sono*. Rio de Janeiro, 1974; *O dia da nuvem*. Rio de Janeiro, 1980.

MONTEIRO, JERÔNIMO (Jerônimo Barbosa Monteiro: São Paulo, 11 de dezembro de 1908 – 31 de maio de 1970).

Textos: *O irmão do diabo*. São Paulo, 1937; *Fuga para canto algum*. São Paulo, 1961; *Os visitantes do espaço*. São Paulo, 1963; *A cidade perdida*. São Paulo, 1969.

CARNEIRO, ANDRÉ (André Granja Carneiro: Atibaia, SP, 9 de maio de 1932).

Textos: *Diário da nave perdida*, 1963; *O homem que adivinhava*, 1966; *Piscina livre*, 1980.

COELHO, PAULO (Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947).

Textos: *Os arquivos do inferno*. Rio de Janeiro, 1981; *Manual prático do vampirismo*. Rio de Janeiro, 1986; *O diário de um mago*. Rio de Janeiro, 1987; *O alquimista*. Rio de Janeiro, 1988; *Brida*. Rio de Janeiro, 1990; *As valquírias*. Rio de Janeiro, 1992; *Na margem do Rio Piedra eu sentei e chorei*. Rio de Janeiro, 1995.

A NOVA SOCIALIDADE: POESIA DO ENGAJAMENTO

CARLOS NEJAR, *Antologia da poesia brasileira contemporânea*. Lisboa, 1986; MÁRIO PEDROSA, *Mundo. homem. arte em crise*. Rio de Janeiro, 1975. Textos e informações em BANDEIRA-AYALA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna. Depois do modernismo*. Rio de Janeiro, 1967. Uma antologia específica: MANOEL SARMENTO BARATA, *Canto melhor. Uma perspectiva da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1969 (com bibliografia); AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, 1980. Para a "geração de 60", cf. PEDRO LYRA, *Sincretismo. A poesia da geração de 60*. Rio de Janeiro, 1995.

CAMPOS, GEIR (Geir Nuffer de Campos: São José do Calçado, ES, 28 de fevereiro de 1924).

Textos: POESIA: *Rosa dos rumos*, 1950; *Arquipélago*, 1952; *Da profissão do poeta*, 1956; *Canto claro e poemas anteriores*, 1957; *Operário do canto*, 1959; *Canto provisório*, 1960; *Cantigas de acordar mulher*, 1964; *Canto ao homem da ONU*, 1968; *Metanáutica*, 1970; *Canto de peixe e outros cantos*, 1977; *Cantar de amigo: ao outro homem da mulher amada*, 1982; *Tarefa*, 1982; *Cantos do tio*, 1982.

Estudos: OCTAVIO DE FARIA, "O poeta Geir Campos", in *Última hora*, 22 de junho de 1977; ELISEU MAIA, "Trajectória poética de Geir Campos", in *Jornal de Letras*, maio de 1959.

CAMPOS, PAULO MENDES (Belo Horizonte, MG, 28 de fevereiro de 1928 – Rio de Janeiro, 1º de julho de 1991).

Textos: *A palavra escrita*. Niterói, 1951; *O domingo azul do mar*. Rio de Janeiro, 1958; *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro, 1960; *Poemas corais*, 1965; *Testamento do Brasil*, 1966; *Poemas*, 1979.

MELLO, THIAGO DE (Amadeu Thiago de Mello: Barreirinhas, AM, 30 de março de 1926).

Textos: *Coração da terra*, 1947; *Silêncio e palavra*, 1951; *Narciso cego*, 1952; *Lenda da rosa*. Rio de Janeiro, 1956; *Notícia da visita que fiz no verão de 1963 ao Rio Amazonas e seus barrancos*, 1957; *Vento geral*. Rio de Janeiro, 1960; *Madrugada camponesa*, 1962; *Faz escuro mas eu canto*, 1965; *Faz escuro mas eu canto: a canção do amor armado*, 1966; *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, 1975; *Canto do amor armado*, 1975; *Os estatutos do homem*, 1977; *Horóscopo para os que estão vivos*, 1980; *Mormaço na floresta*, 1981.

GULLAR, FERREIRA (José Ribamar Ferreira Gullar: São Luís, MA, 10 de setembro de 1930).

Textos: *Um pouco acima do chão*. São Luís, 1949; *Luta corporal*. Rio de Janeiro, 1954; *Poemas neoconcretos*. Rio de Janeiro, 1938; *A luta corporal e novos poemas*. Rio de Janeiro, 1966; *Por você, por mim*. Rio de Janeiro, 1968; *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro, 1975; *Poema sujo*. Rio de Janeiro, 1976; *Antologia poética*. Rio de Janeiro, 1977; *Uma luz no chão*. Rio de Janeiro, 1978; *Na vertigem do dia*. Rio de Janeiro, 1980; *Toda poesia. 1950–1980*. Rio de Janeiro, 1980; *Poesias*, 1982; *Os melhores poemas*. São Paulo, 1983.

Estudos: ALFREDO BOSI, prefácio a *Os melhores poemas*, op. cit., pp. 7–10; GIOVANNI RICCIARDI, “Ferreira Gullar”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 263–277.

FÉLIX, MOACIR (Rio de Janeiro, 11 de março de 1926).

Textos: *Cubo de treva*. Rio de Janeiro, 1948; *Lenda e areia*. Rio de Janeiro, 1950; *Canto para as transformações do homem*. Rio de Janeiro, 1964; *Um poeta na cidade e no tempo*. Rio de Janeiro, 1966; *Canção do exílio aqui*. Rio de Janeiro, 1977; *Em nome da vida*. Rio de Janeiro, 1981.

PAIS, JOSÉ PAULO (José Paulo Pais da Silva: Taquaritinga, SP, 22 de julho de 1926).

Textos: POESIA: *O aluno*. São Paulo, 1947; *Cúmplices*. São Paulo, 1951; *Poemas reunidos*. São Paulo, 1961; *Anatomias*. São Paulo, 1967; *Meia palavra*. São Paulo, 1973; *Resíduos*. São Paulo, 1980. ENSAIOS: *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo, 1957; *Os poetas*. São Paulo, 1961; *Mistérios em casa*. São Paulo, 1961; *Pavão. parlenda. paraíso*. São Paulo, 1977; *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1980 (com Massaud Moisés).

AYALA, WALMIR (Walmir Félix Ayala: Porto Alegre, RS, 1933 – 28 de agosto de 1991).

Textos: POESIA: *Face dispersa*. Rio de Janeiro, 1955; *Este sorrir. a morte*. Rio de Janeiro, 1957; *O edifício e o verbo*. Rio de Janeiro, 1961; *Antologia poética*. Rio de Janeiro, 1965; *Cantata*. Rio de Janeiro, 1966; *Questionário*. Rio de Janeiro, 1967; *Poemas de paixão*, 1967; *Poesia revisitada*. Rio de Janeiro, 1972; *Natureza viva*. Rio de Janeiro, 1973; *A pedra iluminada*. Rio de Janeiro, 1976; *Memórias de Alcântara*. Rio de Janeiro, 1979; *Estado de choque*. Rio de Janeiro, 1980; *Águas como espadas*. Rio de Janeiro, 1983.

Estudos: ASSIS BRASIL, “Poemas como orações”, in *Jornal de Letras*, dezembro de 1983.

PALLOTTINI, RENATA (São Paulo, 28 de março de 1931 – 8 de julho de 2021).

Textos: *Acalanto*, 1952; *O cais da serenidade*. São Paulo, 1953; *O monólogo vivo*. São Paulo, 1956; *Nós. Portugal*. São Paulo, 1958; *A casa e outros poemas*. São Paulo, 1958; *Antologia poética*. São Paulo, 1958; *Livro de sonetos*. São Paulo, 1962; *A faca e a pedra*. São Paulo, 1965; *Nova antologia*. São Paulo, 1968; *Os arcos da memória*. São Paulo, 1971; *Coração americano*. São Paulo, 1976; *Chão de palavras*. São Paulo, 1977; *Noite afora*. São Paulo, 1978; *Cantar meu povo*. São Paulo, 1980; *Amigas*. São Paulo, 1983.

SILVA, ALBERTO DA COSTA E (Alberto Vasconcelos da Costa e Silva: São Paulo, 12 de maio de 1931).

Textos: *O parque e outros poemas*, 1953; *Antologia de lendas do índio brasileiro*, 1957; *A nova poesia brasileira* (org.), 1960; *O tecelão*. Rio de Janeiro, 1962; *Alberto da Costa e Silva carda. fia*.

doba e tece, 1962; *Livro de linhagem*, 1966; *As linhas da mão*. Rio de Janeiro, 1979; *A roupa no estendal. o muro. os pombos*. Lisboa, 1981; *Consoada*. Santa Fé de Bogotá, 1993; *Livro de linhagem*. Lisboa, 1996. ENSAÍSTICA: *O vício da África e outros vícios*. Lisboa, 1989. MEMÓRIAS: *Espelho do príncipe. Ficções da memória*. Rio de Janeiro, 1994.

Estudos: ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA, “Da Costa, poesia e infância”, prefácio a *As linhas da mão*, op. cit., pp. 5–10; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “La tela poética di Alberto da Costa e Silva”, in *Le linee della mano* (antologia). Milão, 1986.

FAUSTINO, MÁRIO (Mário Faustino dos Santos e Silva: Teresina, PI, 22 de outubro de 1930 – 27 de novembro de 1962, em um acidente aéreo sobrevoando o Peru).

Textos: POESIA: *O homem e a sua hora*. Rio de Janeiro, 1955; *Poesia de Mário Faustino*. Rio de Janeiro, 1966 (ed. póstuma por Benedito Nunes); *Poesia completa. Poesia traduzida de Mário Faustino*. São Paulo, 1985 (Benedito Nunes, ed.). ENSAIOS: *Cinco ensaios sobre poesia*, 1964 (ed. póstuma por Assis Brasil); *Poesia-experiência*, 1976 (ed. póstuma por Benedito Nunes).

Estudos: IVO BARBIERI, “Mário Faustino”, in Leodegário A. de Azevedo Filho, *Poetas do modernismo*. Rio de Janeiro, 1972; FERNANDO PY, “Mário Faustino”, in *O globo*. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1985.

LYRA, PEDRO (Pedro Vladimir do Vale Lyra: Fortaleza, CE, 28 de janeiro de 1945).

Textos: *Sombras*, 1967; *Duramor*, 1969; *Poema-postal*, 1970–1989; *Decisão*, 1983; *Musa-lusa*, 1988; *Desafio*, 1991; *Decisão*, 1993.

SANT’ANNA, AFFONSO ROMANO DE (Belo Horizonte, MG, 27 de março de 1937).

Textos: *Canto e palavra*. Rio de Janeiro, 1965; *Poesia viva*. Rio de Janeiro, 1968; *Poesia sobre poesia*. Rio de Janeiro, 1975; *Que país é este? e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1980; *A catedral de Colônia e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1985; *A poesia possível* (reúne os livros precedentes). Rio de Janeiro, 1991.

VIANNA, FERNANDO MENDES (Luís Fernando de Sá Mendes Vianna: Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1933).

Textos: *Marinheiro no tempo e construção no caos*. Rio de Janeiro, 1958; *A chave e a pedra*. Rio de Janeiro, 1960; *Proclamação do barro*. Rio de Janeiro, 1964; *O silfo-hipogrifo*. Rio de Janeiro, 1972; *Embarcado em seco*. Rio de Janeiro, 1978; *Poesia viva*. Rio de Janeiro, 1979.

MACHADO, NAURO (Nauro Dinis Machado: São Luís, MA, 2 de agosto de 1935).

Textos: *Campo sem base*. Rio de Janeiro, 1958; *O exercício do caos*. Rio de Janeiro, 1961; *Ouro noturno*. São Luís, 1965; *Do eterno indeferido*. Rio de Janeiro, 1971; *Os órgãos apocalípticos*. Rio de Janeiro, 1976; *O calcanhar do humano*. São Luís, 1981; *Lamparina da aurora*. Brasília, 1992; *Funil do ser (canções mínimas)*. São Luís, 1995.

NEJAR, CARLOS (Luís Carlos Verzoni Nejar: Porto Alegre, RS, 11 de janeiro de 1939).

Textos: *Sélesis*, 1960; *Livro de Sílbion*, 1963; *Livro do tempo*, 1965; *O campeador e o vento*, 1966; *Danações*, 1969; *Ordenações*, I–IV, 1965–1971; *Canga*, 1971; *Dois poetas novos do Brasil*, 1972 (antologia com Armindo Trevisan); *Casa dos arreios*, 1973; *O poço do calabouço*. Lisboa, 1974; *De Sélesis a Domações*, 1975; *Somos poucos*, 1976; *Árvore do mundo*. Rio de Janeiro, 1977; *O chapéu das estações*, 1978; *Os viventes*. Rio de Janeiro, 1979; *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1980, vol. I (reúne as obras até o fim de 1976, exceto *O poço do calabouço*); *Um país. o coração*. Rio de Janeiro, 1980; *Cinco poemas dramáticos*. Rio de Janeiro, 1983; *Livro de Gazéis*, 1983; *Vozes do Brasil*, 1984; *Os melhores poemas de Carlos Nejar*. São Paulo, 1984; *Memórias do porão*. Rio de Janeiro, 1985; *A genealogia da palavra*. São Paulo, 1989; *Amar. a mais alta constelação*. Rio de Janeiro, 1991.

Estudos: NELLY NOVAES COELHO, *Carlos Nejar e a “geração de 60”*. São Paulo, 1971; ERNANI REICHMANN e TEMÍSTOCLES LINHARES, *Poética de Carlos Nejar*. Curitiba, 1973; GUILHERMO DE LA CRUZ CORONADO, *O espessamento poemático em Carlos Nejar*. São José do Rio Preto, 1977; GIOVANNI PONTIERO, *Carlos Nejar. poeta e pensador*. Porto Alegre, 1983; GIOVANNI RICCIARDI, “Carlos Nejar”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 414–436.

POETAS MULHERES

FROTA, LÉLIA COELHO (Lélia Gontijo Soares: Rio de Janeiro, 11 de julho de 1937).

Textos: POESIA: *Quinze poemas*. Rio de Janeiro, 1956; *Alados idílios*. São Paulo, 1958; *Romance de D. Beltrão*, 1960; *Caprichoso desacerto*. Rio de Janeiro, 1965; *Poesia lembrada*. Rio de Janeiro, 1971; *Menino deitado em alfa*. São Paulo, 1978; *Veneza de vista e ouvido*. Rio de Janeiro, 1986 (com texto italiano de Luciana Stegagno Picchio); *Brio*, 1996. ENSAIOS: *Motipoética de 9 artistas*, 1975; *Ataíde*, 1982; *Mestre Vitalino*, 1988.

Estudos: MÁRIO FAUSTINO, “Quinze poemas”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de março de 1957; SÉRGIO MILLIET, “Alados idílios”, in *O Estado de São Paulo*, 21 de dezembro de 1958; Id., “Quinze poemas”, in *Diário crítico*. São Paulo, 1959, vol. X; OCTAVIO DE FARIA, “Uma poetisa pouco lembrada”, in *Última hora*. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1975.

OLIVEIRA, MARLY DE (Marly de Oliveira Cabral de Melo: Cachoeiro de Itapemirim, ES, 11 de junho de 1935).

Textos: *Cerro da primavera*. Rio de Janeiro, 1957; *Explicação de Narciso*. Rio de Janeiro, 1960; *A suave pantera*. Rio de Janeiro, 1962 (inclui os dois precedentes); *A vida natural / O sangue na veia*. Rio de Janeiro, 1967; *Contato*. Rio de Janeiro, 1975; *Invocação de Orfeu*, 1979; *Aliança*. Rio de Janeiro, 1979; *A força da paixão / A incerteza das coisas*. Brasília, 1982; *Retrato*. Rio de Janeiro, 1986 (com *Vertigem* e *Viagem a Portugal*); *Obra poética reunida*. São Paulo, 1989; *O deserto jardim*. Rio de Janeiro, 1990.

Estudos: GIUSEPPE UNGARETTI, “Una giovane poetessa brasiliana”, in *L’approdo*. Florença, 1960; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “Crítica, razão e lírica”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; CREMILDA DE ARAÚJO MEDINA, “Marly de Oliveira”, in *A posse da terra*. São Paulo–Lisboa, 1985; ALBERTO DA COSTA E SILVA, “Um retrato de Marly de Oliveira”, in *O vício da África e outros vícios*, op. cit.; PEDRO LYRA, *A poesia da geração 60*. Rio de Janeiro, 1995.

CAPÍTULO XVII: TEATRO, MÚSICA POPULAR, CINEMA. A CRÍTICA

*Só admiras os velhos, só a arte
dos mortos move a tua pena.
Sinto muito, meu velho, mas não vale
a pena morrer para agradar-te.*
— Augusto de Campos, “Marcial”, 1968.

1. Um teatro de exportação para o Brasil: 1943–96

A “renovação” teatral brasileira começa em 1943: e é renovação simultaneamente do texto literário e da técnica de representação. Sem um verdadeiro teatro autóctone, o Brasil possuía até aquele momento somente uma ininterrupta tradição de espetáculo. O que poderia explicar, também em suas aparentes contradições, a vitalidade do teatro brasileiro contemporâneo, agora que, como em toda parte, o diretor parece ter tomado definitivamente o lugar do autor do texto, e o teatro quer refazer-se como rito: com a chamada em causa do público na construção de um espetáculo que se recria a cada vez diferente. No Brasil, parece às vezes que tudo é espetáculo: tanto a religião como a política; que tudo colabora para o sublinhamento expressionista do cotidiano, da paisagem natural de cenografia barroca às cidades novas geometricamente irreais, dos atores-comparsas multicores à confluência de tradições disparatadas no rito, seja este carnaval ou macumba, procissão ou sessão parlamentar.

Nos anos 40, chegam ao Brasil diretores, cenógrafos e empresários estrangeiros, e assistimos à criação de novas formações teatrais. Recordamos, entre outras, a companhia “Os Comediantes”, nascida no

Rio e dirigida, a partir de 1941, pelo diretor-ator polonês Zbigniew Ziembinski; e o “TBC” (Teatro Brasileiro de Comédia), ativo a partir de 1948 com a participação de um grupo de diretores e cenógrafos italianos: Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Alberto d’Aversa, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto. A partir desse momento, o teatro brasileiro retoma a própria estrada não só mais consciente dos valores dramatúrgicos internacionais, mas fortemente motivado na recuperação de uma tradição brasileira autônoma, estilisticamente unitária, na qual novamente o texto desempenha a sua função de líder e de orientador do espetáculo.

2. Os novos mestres

2.1. nelson rodrigues

A primeira categoria é aquela do teatro de motivação e intenção freudiana e de formulação expressionista, que tem o seu máximo expoente em Nelson Rodrigues (1912–80). O autor já tentara a cena em 1939 com *A mulher sem pecado*. Mas o texto que lhe dá uma inesperada celebridade e lhe assegura a atenção do grande público é *Vestido de noiva* (1943), representado pela companhia “Os Comediantes”, com direção de Ziembinski. Foram justamente as novidades cênicas, mais ainda que a linguagem seca e direta, a tocar a plateia, estimulada pela representação plástica em três planos (realidade, memória, alucinação) do delírio de uma jovem mulher. Em estado de choque após um acidente automobilístico, enquanto é operada (plano da realidade, o presente), ela revive a própria história (plano da memória, o passado), enquanto o público é arrastado, quase violentamente, à consciência dos processos mentais que acontecem em seu cérebro, dos quais os personagens surgem como ectoplasmas, materializações da recordação (plano da alucinação, a possibilidade).

Após isso, Nelson Rodrigues continuará por anos a provocar os brasileiros com a mesma técnica e a mesma temática de inconscientes revelados: a linguagem se fez cada vez mais crua, os motivos propostos mais escabrosos. Pretende ser, a sua, uma operação catártica e desmistificadora dos tabus sociais, símile àquela que Antonin Artaud definira como um abrir coletivamente os acessos da sociedade, e que levaria aos espectadores e leitores (quando a censura vetava a representação) textos como *Álbum de família* (1946), sagração do amor incestuoso; *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957). Em uma fase sucessiva (*Boca de ouro*, 1959; *O beijo no asfalto*, 1960; *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, 1962; *Toda nudez será castigada*, 1965, etc.), a opacidade existencial do drama psicanalítico se tempera e se dilui em comédia. Além do fato de que o autor foi um personagem da vida literária brasileira: e os seus cotidianos insultos jornalísticos a categorias bem-intencionadas, mas às vezes ineficientes, como o clero progressista, certos intelectuais de esquerda, o movimento estudantil, miraram, sempre com intenção desmistificadora e moralizadora, as posturas definidas como sádicas e masoquistas de amplos estratos da burguesia, em um momento difícil da vida cultural do país. Sobre Nelson escreveu um genial e irreverente crítico e antropólogo como Darcy Ribeiro, que, a partir de seu primeiro trabalho, *Vestido de noiva*, até o último, *A serpente*, de 1978:

Nelson Rodrigues vem compondo o mais forte conjunto de textos com o qual a dramaturgia brasileira possa contar. E enquanto isto acontecia, continuava a fingir ser o rei do machismo brasileiro, escrevendo romances medíocres sob o pseudônimo de Suzana Flag e fazendo loucuras pelo seu Fluminense.

2.2. jorge andrade

O segundo aspecto da “renovação” teatral brasileira é aquele representado pelas várias correntes de intenção social. Pode-se começar com o nome de Jorge Andrade (1922–84) e com o seu texto mais conhecido, *A moratória*. Tardio corresponsável “paulista” daquele romance radical do Nordeste que caracterizara a narrativa da geração

de 30, o drama girava em torno de um dos grandes problemas do Brasil: a decadência da aristocracia do café revelada pela crise de 1929. Com seus tons submissamente realistas, propunha, com ostentadas violações das sempre vigentes unidades pseudo-aristotélicas, o tema do aburguesamento, ou melhor, da semiproletarização dos filhos dos velhos fazendeiros em uma São Paulo industrializada. Também ali em dois planos, temporais e espaciais: do lado esquerdo, uma fazenda de café em 1929; do direito, um quarto em uma cidadezinha do interior, três anos depois. O drama nasce da intersecção de planos, da copresença constante no hoje de um ontem que não pode voltar:

LUCÍLIA — É isso mesmo. Proteste. Proteste, papai. O senhor tem direito, nós temos esse direito. As terras são nossas, sempre foram nossas. Ninguém pode nos tomar. Papai! Ainda há esperança, daremos um jeito; é preciso que o senhor não aceite, nós não podemos aceitar.

É a temática do “fazendeiro do ar”, do latifundiário das nuvens (título de um volume de Carlos Drummond de Andrade), daquele que, transplantado para a cidade, recria para si mesmo continuamente a imagem perdida de um Brasil de fazendas. Por um quarto de século, Jorge Andrade se manteve fiel a essa matéria, propondo-a ora do ponto de vista dos patrões e ora daquele dos servos, colocando-a tanto no plano de um passado mítico e bandeirante quanto naquele de um presente de industrialização e urbanização. Dez dramas, recolhidos em volume em 1970, puderam assim ser propostos em ciclo: *Marta, a árvore e o relógio* compreende: *As confrarias*, ambientado no Brasil colônia, fim do século XVIII; *Pedreira das almas*, Brasil 1842; *A moratória*, ação em dois planos, 1929 e 1932; até textos de época atual, mas com frequentes mergulhos na “tradição”: *O telescópio*, *Vereda da salvação*, *Senhora na boca do lixo*, *A escada*, *Os ossos do barão*, *Rasto atrás*, *O sumidouro*. Neste grandioso e ambicioso afresco de uma sociedade seguida em seu constituir-se em castas e em sua nova dissolução e nivelamento social, o assim chamado estilo brasileiro estaria presente na captação em clave localista de alguns expedientes (como o uso dos insertos cinematográficos em *O sumidouro*). Mas ele também se revelaria naquela profunda consciência nacional que, para além de qualquer contingência, continuou por décadas a promover a autodescrição e a pública “psicanalização” do país e que, para Jorge Andrade, atingiu seu diapasão com *Milagre na cela* (1977), que, em

tempos de ditadura, afrontava o problema da perseguição política e da tortura.

2.3. Ariano Suassuna e o teatro popular nordestino

O Brasil que o mundo conhecia ao menos até poucos anos atrás é, no entanto, aquele mais externo e folclorista, de santarrões e cangaceiros, de religião e de magia, que o Cinema Novo dos anos 60 difundira como álibi ao tédio existencial do dissecado mundo europeu. Atrás desse cinema, contudo, havia uma literatura e havia um teatro regionalista. Somente a partir de 1959, este último englobará aquela paisagem do Nordeste que o romance de 30 explorara em seus ciclos da cana-de-açúcar e do cacau, do cangaço e das secas.

O nome de destaque aqui é aquele de Ariano Suassuna (nascido em Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, Paraíba, 1927). Dramaturgo e romancista, somente agora, em 1996, após quase trinta anos de silêncio, Suassuna se decidiu a publicar seu primeiro livro de poesia, *O pasto incendiado*. Na realidade, Suassuna, já recordado nestas páginas como autor do romance *A pedra do reino*, estreara como autor dramático com a “comédia sacramental” *O auto da Compadecida* (1955), que fazia reviver em vestes brasileiras e nordestinas o folclore quinhentista português de Gil Vicente, com seus rústicos e seus santos, os seus pecadores, a língua popularesca, saborosa e irreverente. A problemática calderoniana da vida como espetáculo dirigido por Deus é, de fato, ali reproposta em formas tipicamente portuguesas: o Deus se humaniza, Cristo se identifica com o negro, e a Virgem e os Santos colaboram todos gloriosamente para zombar do padre ancorado a seus preconceitos, mas temeroso de complicações. A contestação brasileira de raiz católica, que teve tanta participação nos acontecimentos sociais e políticos dos últimos anos, revela-se também assim, nessa liberdade de combinações de sagrado e de profano que é própria de um certo catolicismo do Nordeste. Reencontrá-la-emos em outros textos de Suassuna (*O casamento suspeito*, 1961; *Uma mulher vestida de sol*, 1964; *O santo e a porca*,

1958, ed. 1964) e em textos de dramaturgos que trabalharam na mesma direção.

Que baste citar os nomes de Hermilo Borba Filho (1917–76), já recordado aqui por seus romances engajados, que leva à cena as oposições estilizadas por um sociólogo como Gilberto Freyre (*Sobrados e mucambos*, 1972); e de Alfredo Dias Gomes, também este já presente nestas páginas como romancista e hoje um dos personagens mais conhecidos do grande público. Autor não apenas de textos literários, mas também uma contínua presença radiofônica e televisiva com telenovelas polêmicas de grande impacto sobre o público. Em 1960, Dias Gomes fora revelado com *O pagador de promessas*, áspera história baiana do camponês que carrega uma enorme cruz como promessa, e que não obtém do padre a autorização de entrar no templo que lhe consentiria cumprir a promessa e morre nos degraus de uma igreja condenada por sua própria estrutura a negar audiência a seus filhos mais atormentados. Em 1973, sob o título *Il Pellegrino del Nordeste*, o drama foi representado também na Itália, sob a direção de Ruggero Jacobbi. Desde então, a inspiração de Dias Gomes afrontou com sucesso os temas do misticismo popular junto àqueles da atualidade nacional e urbana (*A invasão*, 1962; *A revolução dos beatos*, 1962; *Dr. Getúlio, sua vida e glória*, 1968, com Ferreira Gullar, cujo tema será depois proposto novamente como “enredo” de uma carnavalesca escola de samba: *Vargas*, 1983). Entre os últimos títulos de Dias Gomes, recordaremos ainda: *Odorico, o bem amado*, 1969; *O túnel*, 1972; *As primícias*, 1977; *Campeões do mundo*, 1980; até *Decadência*, 1995.

A mesma roupagem regionalista, mas com uma problemática bem diversa, parece em certo ponto assimilar aos dramas nordestinos do primeiro Dias Gomes as incursões teatrais de escritores já famosos por outras, mais engajadas, provas literárias. Recordaremos entre esses ao menos o nome, tantas vezes citado aqui, de Rachel de Queiroz, por seus textos em *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958), e aquele de Lúcio Cardoso, o pintor romancista da *Crônica da casa assassinada*, por *O escravo* (1937), *Coração delator* e *A corda de prata* (1947), *O filho pródigo* e *Angélica* (1950).

De todo modo, o único verdadeiro êxito é aquele do poeta João Cabral de Melo Neto. O seu “auto de Natal pernambucano” — *Morte e vida severina* (1956) — pertence, por direito, à história da grande poesia brasileira. E por isto nós tratamos dele juntamente com as obras poéticas de João Cabral. Mas isso não exclui nem apaga a enorme vitalidade e validade teatral do texto, o seu poder de sugestão em relação ao público, que sempre mais sente o teatro como experiência total, retorno ritual à comunhão de origem. No caso específico do drama de João Cabral, colaboraram bastante, no nível da representação, as músicas, recuperação culta de temas folclóricos, de Chico Buarque de Holanda. Em 1984, João Cabral voltara ainda à expressão dramática com um interessante *Auto do frade*, que leva à cena, como protagonista, um frade jacobino, aquele Frei Caneca que fora a alma e a vítima da Confederação do Equador de 1825.

2.4. O teatro social urbano

Ao humanismo cristão de Suassuna, e dos outros autores recordados junto com ele, fazia contraponto, na São Paulo dos anos 60 e 70, o socialismo de Gianfrancesco Guarnieri (nascido em Milão, 1936, mas naturalizado brasileiro), que, com *Eles não usam black-tie*, propusera em forma de engajamento “neorrealista”, mas com notas de intimismo quase crepuscular, os problemas da industrialização e da luta de classes. O ambiente era aquele da favela do Rio de Janeiro, um ambiente simbólico, em que o que contava eram somente as dicotomias sociais: patrões e assalariados, cidade e campo (todos estes textos foram representados no Teatro Arena de São Paulo, com o palco no centro e quase sem cenografia). Em *Gimba* (1959), também de Guarnieri, o fundo pitoresco adquiria maior relevo: e o drama resultava menos nítido, talvez, porém mais folcloricamente exportável em sua quase romântica contraposição de raças e classes sob a insígnia da honra e do preconceito. O fato é que o mundo foi até certo ponto mais propenso a aceitar um Brasil ancestral e pitoresco de cangaceiros, carnaval, negros e cristianismo folclórico, e não o Brasil cinzento e demasiado similar a Nova York de uma cidade como São Paulo que,

hoje, um fotógrafo como Sebastião Salgado propõe ao mundo em termos demasiado duros de descrição negativa e denúncia. E foi talvez por aquela visão folclórica da realidade brasileira que os textos de Guarnieri que vieram após *Gimba* e ainda mais engajados ideologicamente (*A semente*, 1963; *Animalia*, 1968; *Castro Alves pede passagem*, 1971; *Um grito parado no ar*, 1973; até *Ponto de partida*, 1976 etc.) não tiveram, no exterior, o sucesso daqueles primeiros trabalhos.

As tendências das quais, por volta da metade do nosso século, fizeram-se porta-vozes personagens como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri, constituíram-se posteriormente cada uma em filão temático e estilístico, tornando-se, no teatro dos anos 60, a espinha dorsal da nova dramaturgia brasileira. Antes delas e junto delas existiam, todavia, e continuaram a existir por longo tempo, outras formas de teatro urbano, frequentemente de nível civilizado, mas que pouco acrescentam à temática universal. Os nomes dos autores são aqueles do comediógrafo Henrique Pongetti (1898–1979), de Raimundo Magalhães Júnior (1907–81, entre outros: *Mentirosa*, 1938; *Escândalos romanos*, 1961); do autor-ator Silveira Sampaio (1914–65, autor de textos cômico-psicológicos como *Deu Freud contra*, 1952; *O diabo em quatro corpos*, 1953; *Sua Excelência em 26 poses*, 1954, etc.); do comediógrafo Guilherme Figueiredo (nascido em 1915), dramaturgo de sucesso, inclusive internacional, por sua capacidade de encobrir mitos modernos em alegorias de ambientação e de cultura clássicas (*Greve geral*, 1949, recriação da *Lisístrata* de Aristófanes; *A raposa e as uvas*, 1953; mas sobretudo *Um deus dormiu lá em casa*, espertuoso *remake* do *Anfitrião* plautino e camoniano, no qual Anfitrião, assinalado ao mesmo tempo no campo de batalha e na própria casa, está incerto se aceita a acusação de covarde ou aquela de marido traído). É preciso recordar ainda os textos de um outro comediógrafo de sucesso como Pedro Bloch (1914: *As mãos de Eurídice*, 1951; *Os inimigos não mandam flores*, 1952); e aqueles de Abílio Pereira de Almeida (1906–77), por muitos anos dramaturgo oficial do Teatro Brasileiro de Comédia. Também na linha do humorismo sofisticado de Silveira Sampaio encontraremos ainda os textos de Millôr Fernandes (nascido em 1924: *Um elefante no caos*,

1955, gostosamente surrealista) e de João Bethencourt (nascido em 1924: *A ilha de Circe (Mister Sexo)*, 1966; *A cinderela do petróleo*, 1975).

Mais próximos de nós e mais politicamente engajados, os dramas do poeta Ferreira Gullar (nascido em 1930), dos quais recordaremos ao menos *Se correr, o bicho pega, se ficar, o bicho come* (1966), escrito em colaboração com o ator-autor Oduvaldo Vianna Filho (1936–76), o “Vianinha”, que ainda em 1974 nos dará um poético *Rasga coração*; de Antônio Callado, já recordado aqui como romancista consagrado, e que explora no teatro, de modo aparentemente farsesco, o tema urgente dos favelados, isto é, dos habitantes dos barracos da periferia (*A cidade assassinada*, 1954; *Pedro Mico*, 1957): enquanto os textos teatrais de um outro romancista como Osman Lins (*Lisbela e o prisioneiro*, 1964; *Guerra do canta-cavalo*, 1967; até *Santa, automóvel e soldado*, 1975) mostram a mesma busca intimista que caracteriza o narrador.

2.5. Dos anos 70 ao fim do século

Foram muitos no Brasil da ditadura os operadores de teatro de bom nível, alguns dos quais posteriormente envolvidos em ações de repressão e, portanto, temporariamente tirados de cena. No Teatro Arena trabalhavam Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. E, enquanto o Teatro Oficina de São Paulo se distinguia pelo alto nível de seus espetáculos, brilharam por um momento cometas logo destinados a desaparecer como Antônio Bivar (*O assalto*), José Vicente, Leilah Assumpção, Bráulio Pedroso. A maior parte dos narradores e poetas do tempo, de Adonias Filho a Dinah Silveira de Queiroz, de Geir Campos a Waldir Ayala, Edla Van Steen, Maria Adelaide Amaral e Renata Pallottini (nascida em 1931, de *O escorpião de Numância*, 1968, a *Serenata aos companheiros*, 1983) se deixaram tentar pela escrita teatral, oferecendo à cena textos de prestígio literário, ainda que nem sempre representados. Os nomes

novos da dramaturgia brasileira surgidos nos anos 70 são, de todo modo, bem poucos: Boal, Chico Buarque e Plínio Marcos.

O primeiro, Augusto Boal (nascido em 1931), conquista o público e a crítica internacional com *Revolução na América do Sul* (1960), de tema francamente populista (como em uma polêmica e poética *Ricotta* de Pasolini, o protagonista de Boal, José da Silva, após muito jejum, morrerá por ter comido), mas com atualíssimo recorte cênico. A apresentação da história em episódios, em uma cena móvel, é sugerida sem dúvida por Brecht (*Mutter Courage*), cuja recordação é evidente já na introdução didático-política das canções-comentário e cuja lição se advinha nos textos que se seguem. Nestes espetáculos começam a intervir, também aqui com o mesmo peso, o texto, a atuação-canto, a citação extemporânea do fato cotidiano exemplar, a recuperação com funções de denúncia de uma situação atual de fatos e personagens históricos (*Opinião, Liberdade liberdade, Arena conta Zumbi*, 1965, em colaboração com Guarnieri, sobre uma revolta e fuga de escravos no século XVII; *Arena conta Tiradentes*, 1967, também este com Guarnieri, sobre o eterno tema-pretexto da revolta árcade dos inconfidentes de Minas). É um teatro “pobre” na acepção em que usam o termo as artes figurativas: no qual é suprimido sobretudo o estrelismo do grande ator, com o expediente de designar a vários atores, em turnos, o mesmo papel.

Na mesma linha, o teatro de Chico Buarque de Holanda (nascido em 1944), filho do ensaísta e antropólogo Sérgio Buarque de Holanda. Cantor e compositor de fama internacional, Chico tenta um teatro “total” com a inserção do canto e da dança em seus dramas de intenção política: de *Roda viva* (1967) a *Calabar* (1973) e *Gota d’água* (1975), com a colaboração de Paulo Pontes, até a *Ópera do malandro* (1978), sob o signo de John Gay e Brecht.

O terceiro nome é aquele de Plínio Marcos (Santos, 1935), o autor mais censurado da moderna cena brasileira. O seu, todavia, não é teatro político: ou o é somente na acepção total em que o foram os textos negativos de Beckett e de Albee. Plínio Marcos chega ao teatro após um aprendizado como palhaço de circo: e do circo restam traços

na alucinada e grotesca cumplicidade de seus personagens-*clowns*. Após uma estreia na surdina, obstaculizado pela censura (*A barreira*, 1956; *Nossa música, nossa gente*, 1964; *Navalha na carne*, 1967), autor e ator conquistam, de fato, uma inesperada notoriedade em 1967 com os dois atos de *Dois perdidos numa noite suja* que, pautados por um conto de Moravia (*Il terrore di Roma*),¹¹⁷ propõem, numa trágica sequência de insultos, provocações sádicas e confissões masoquistas, o desencontro-encontro de dois marginais da vida, Tonho e Paco, em torno de um par de sapatos disputado como símbolo de uma reinserção na sociedade. O estilo brasileiro, nesta história que tem a influência de *Godot* e de *Zoo Story*, está na transferência para um submundo nacional (ambiente e linguagem) de situações que pareceriam prerrogativas de outras metrópoles: Nova York, Paris, talvez Londres. Coerente com tais premissas é também o último texto paradigmático, *A mancha roxa* (1988), sobre a descoberta da AIDS em uma prisão feminina, em que todas as detentas se tornam soropositivas.

Paramos por aqui. O teatro brasileiro, no plano da literatura dramática, no início do segundo milênio, parece totalmente alinhado com os outros teatros desta nossa vila global.

3. Literatura e música: música erudita e música popular

Passamos agora aos dois planos sobre os quais se manifestou nos séculos a música brasileira, o erudito e o popular. Não é este o lugar para tratar das relações ocorridas entre música erudita e literatura antes de nossos dias. Já se recordou, no capítulo dedicado a Machado de Assis, o fascínio que as óperas italianas e suas intérpretes exercitavam sobre o maior dos autores brasileiros de todos os tempos, e ainda citou-se o caso de Carlos Gomes e de sua fortuna italiana. Agora recordaremos, somente, que um compositor como Heitor Villa-

Lobos (Rio de Janeiro, 1887–1959), universalmente considerado o maior do Brasil, participara em primeira pessoa, em 1922, da Semana de Arte Moderna de São Paulo. E que participara em nome daquela convergência de todas as artes (poesia, pintura, música) em um programa revolucionário, antinormativo, destinado não só a renovar totalmente a expressão poética, mas também a abrir um diálogo entre as várias formas de invenção artística.

Um dos aspectos mais interessantes da nova sociedade literária brasileira foi, no entanto, nos anos 60 e 70, a ligação literatura-música popular: um acontecimento preconizado sempre pelas vanguardas, teorizado na Rússia pré-revolucionária por um poeta como Velimir Khlébnikov, tornado realidade empiricamente em formas, mais ou menos politizadas, por grupos de intelectuais-*folk* de diversos países.

No Brasil, são ainda as vanguardas a valorizar a nova música popular: “popular” entre aspas, naturalmente, no sentido da utilização culta, por parte dos compositores de vanguarda, de elementos de música popular, de “construção da linguagem popular” (Mário Chamie), ou, para citar outro crítico, de uma “incorporação da música popular urbana como um dado semântico, mediante montagens e citações, ao contexto sintático da música erudita” (Augusto de Campos). O sistema é evidentemente o mesmo (nivelamento e não mais hierarquia das várias formas expressivas, interdisciplinaridade) que se acha em qualquer campo da atividade artística.

Aquilo que, de fato, caracterizava a bossa-nova, que se afirmou a partir de 1958 com os nomes de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, transformou-se em realidade dialeticamente invertida por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A colocação, em senso estético-cultural, no mesmo plano de experiências poéticas e pictóricas contemporâneas é, por um lado, a postura polêmica em relação ao nacionalismo restritivo e visceral e, por outro, o não reconhecimento da hegemonia de um nível musical sobre os outros. Nenhuma ênfase, então, na melodia, nenhuma distinção hierárquica entre acordes consonantes e acordes dissonantes e, na interpretação, nenhuma prevaricação de uma voz sobre as outras: trabalho de *equipe*, no sentido mais rigoroso da

expressão, com os intérpretes em função da obra e não esta em função daqueles. Por outro lado, nenhum paroxismo interpretativo: a bossa-nova (que nesse plano corresponde ao *cool jazz* norte-americano) estaria para a música brasileira pré-guerra (nível *hot jazz*) como o rigorismo poético pós-45 está para o individualismo esteta dos primeiros modernistas. Quanto ao não nacionalismo, este se explica principalmente na livre incorporação de procedimentos, justamente como aqueles do *cool jazz* ou do *bebop* americanos, na convicção de que uma tradição não se revitaliza diluindo os elementos existentes (aqui, os regionais), mas enriquecendo constantemente com novos humores aquilo que *per se* já é composto e “impuro”. E nada é menos “puro” e “autóctone” que as tradições populares, especialmente em um país de cultura mista como o Brasil. E eis a pausa, o silêncio, o som-zero que explica a mesma função do espaço branco (“*silence alentour*”, dizia Mallarmé) na página escrita. Mas eis sobretudo a simbiose música-poesia, por um lado, na utilização por parte de musicistas de textos poéticos de alto nível literário (e já se acenou nestas páginas, por exemplo, ao “caso” Vinicius de Moraes) e, por outro, na influência que experimentos gráfico-fônicos, como aqueles da poesia concreta, têm sobre os próprios artífices da nova música “popular”. Aquilo que conta é sempre mais a tessitura, a inter-relação de todas as componentes, mas com uma crescente adesão aos cânones norte-americanos, ainda que reinterpretados.

Nas últimas décadas, após o grande sucesso registrado até mesmo na Europa pela MPB (Música Popular Brasileira), por causa da diáspora, no tempo da ditadura, dos cantores e compositores brasileiros, por causa dos valores poéticos presentes em seus textos submissamente cotidianos e subversivos e, por isto, ubiquamente inteligíveis, a onda dessa envolvente e particularíssima música popular pareceu defluir dentro do grande oceano da música jovem de todos os países. E também no Brasil registrou-se um retorno aos modelos norte-americanos. Aldeia global também aqui?

4. Cinema e literatura

*Gostava de Arte com maiúscula
Hoje prefiro Buster Keaton
Fox-Jornal é um comboio
Visito assim tantos países
Enviando sempre um cartão postal...
— Sérgio Milliet, Cinema, 1920.*

As relações que ligam entre si cinema e literatura são talvez mais intensas que aquelas que ocorrem entre cinema e teatro. Faremos apenas poucos acenos, nesta seara, sobre a influência da literatura sobre o cinema, sobre o fato de que este último se tenha nutrido majoritariamente de textos literários, romances, histórias destinadas a propor ao país e ao mundo a imagem de um Brasil “tropicalista” em todos os níveis: fazendas reais e “fazendas do ar”, paixões violentas e paixões atenuadas de vida provincial.

É um itinerário que poderia começar em 1911, quando Simões Lopes Neto se postava atrás de uma máquina para filmar, em Pelotas, as festas gaúchas, tocar em 1917 nos *Mistérios do Rio* de Coelho Neto, passar através das inumeráveis transposições cinematográficas da *Moreninha* de Macedo, do *Guarany* de Alencar, ou das várias obras-primas de Machado, para chegar até o *Cangaceiro* de Lima Barreto¹¹⁸ que, premiado em Cannes em 1953, propõe ao mundo o Cinema Novo brasileiro.

Afastando-se do folclorismo fácil no gosto francês do *Orfeu negro* de Vinicius de Moraes e Camus, glosa decadente da fórmula de Paulo Prado (“em uma terra radiosa vive um povo triste”), esse Cinema Novo segue no início, mas com a distância de anos, a mesma parábola da literatura. Isto é, começa nos modos radicais do romance de denúncia dos anos 30 (veja, por exemplo, a versão cinematográfica, de 1963, de *Vidas secas* de Graciliano Ramos, dirigida por Nelson Pereira dos Santos) e termina no folclorismo quente de *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964, de Glauber Rocha, nos caligrafismos rural-proustianos de *Menino de Engenho* (reproposta por imagens, 1966, direção de Walter Lima Júnior, do clima poético criado por José Lins do Rego) e na

ironia persuasiva do *Macunaíma* (1970) de Joaquim Pedro de Andrade.

Aqui, aliás, interessa também e sobretudo o fenômeno inverso. Interessa a enorme influência que, em um país jovem como o Brasil, o cinema exerce sobre a literatura: propondo-lhe os seus modos narrativos, as suas convenções e metáforas. Entre os muitos exemplos, bastem aqueles de Oswald de Andrade, que constrói o seu romance *Os condenados* (1922) com técnica cinematográfica; de Alcântara Machado, que justapõe como cenas de *Pathé-Baby* o seu primeiro livro de crônicas (1926); e enfim de Guimarães Rosa, que, atentíssimo a cada forma de linguagem, monta cinematograficamente, com base em sequências, campos longos, planos americanos, dissoluções, um conto bem conhecido também na Itália como *Cara de Bronze*. Fecha a lista a prosa cinematográfica de *Em câmara lenta* (1979) de Renato Tapajós.

Atualmente, em nossos anos 90, também no Brasil a narração voltou, como já se viu, a privilegiar o relato, a trama, em vez da “escrita” que nos anos 60 e 70 constituía a preocupação essencial de cada autor: na esteira, sobretudo, de Guimarães Rosa que, convicto da proposição que “tudo significa”, devia se revelar, no entanto, autor de histórias perfeitas em seu equilíbrio entre forma e conteúdo. A nova narrativa influencia e é, por sua vez, influenciada por outras formas comunicativas, como o cinema e a televisão. E não é casual se os romances ou contos de tema histórico, policial ou de ficção científica, mas também autobiográfico e intimista, se tornam súbito assuntos para filmes: isso quando já não foram escritos por narradores-roteiristas, com o olhar atento às novas e diversas colocações. É suficiente citar como exemplo os romances de Rubem Fonseca, de *O caso Morel*, cuja versão cinematográfica foi dirigida por Suzana Amaral, a *Buffo e Spallanzani*, dirigido por Flávio Tambellini; ou de Patrícia Mello, cujo *Matador* terá a direção de José Henrique Fonseca. Por sua vez, um diretor como Ruy Guerra leva às telas tanto a autobiografia exemplar *Quase memória* de Carlos Heitor Cony como o *Estorvo* de Chico Buarque. Sem, porém, que cessem de ser revisitados acontecimentos históricos exemplares ou episódios de cultura engajada do passado, próximo e remoto; e aqui se vai do *Policarpo*

Quaresma de Lima Barreto, visto através da câmera de Paulo Thiago, às memórias de Fernando Gabeira e o seu *O que é isto, companheiro?*, reinterpretado em 1997 pelo diretor Bruno Barreto. Não obstante o seu novo curso político, o Brasil continua a formar um só corpo com todo o seu passado.

5. A crítica como literatura e a crítica como ciência

Os anos de 1945 até hoje são, por definição, os anos da crítica. E neste ponto convém recolocar em discurso histórico, para dar significado “brasileiro” à sua atuação, a obra de críticos dos quais até agora apenas assinalamos a presença nos caminhos da literatura, algumas vezes os encontramos buscando uma primeira interpretação das obras de seus contemporâneos. A meditação metaliterária caminha quase sempre, no Brasil, paralela à literatura. E é exercitada pelos mesmos personagens que, contemporaneamente, se propõem no plano da invenção como poetas, narradores, autores dramáticos.

José Veríssimo fixava suas origens nas academias setecentistas e indicava na epístola *A Basílio da Gama* de Silva Alvarenga, e em outros textos metarretóricos do cantor de *Glaura*. *O desertor*, 1744; *Às artes*, 1788) o paralelo nacional, classicista e horaciano da *Art poétique* de Boileau. Prosseguia depois até os românticos, com os quais surge também na crítica, como no plano da poética e da literatura, o conceito de nacionalidade literária. Desde então, este será o grande estímulo da atuação de um programa de autonomia poética, desvinculada dos modelos europeus, em geral, e portugueses, em particular: modelos retóricos, modelos temáticos, mas sobretudo modelos linguísticos.

A história da crítica brasileira foi escrita em breves sínteses por estudiosos como Xavier Marques, Alceu Amoroso Lima e Afrânio Coutinho. Devemos a Wilson Martins (nascido em 1921), crítico

militante, historiador do modernismo, mas sobretudo estudioso atento à história do pensamento e aos modos de enxerto das ideias críticas europeias e norte-americanas na realidade cultural brasileira (em um itinerário aberto por *A crítica literária no Brasil*, 1952, e destinado a desaguar na *História da inteligência brasileira*, 1976–78), o reagrupamento dos críticos, do século XVIII ao XX, por famílias ideológicas. Teremos assim uma família purista, com um de seus monumentos no famoso (ainda que execrado) Joaquim Osório Duque Estrada (1870–1927), protótipo dos “censores”. E teremos uma família humanista, que compreende homens diferentes como Odorico Mendes, João Francisco Lisboa, Joaquim Nabuco, todos já citados aqui por nós. A estes seria preciso acrescentar também Machado de Assis, como um dos críticos centrados, mais que na imitação, no sólido conhecimento e na frequência dos clássicos: até autores de ensaios incisivos como Fernando de Azevedo (*A cultura brasileira*, 1943). Ao lado dessa, encontramos também uma família histórica, para a qual a crítica permanece ligada à historiografia literária sem se desvincular do biografismo e do determinismo positivista. Não esqueçamos, de fato, que no século XIX pré-romântico a crítica se afirmara como historiografia, numa linha que partia de Joaquim da Cunha Barbosa, passava através de Gonçalves Dias e sua escola, e assumia uma primeira e tímida postura de disciplina autônoma nos textos historiográficos e retóricos do canônico Joaquim Caetano Pinheiro (1825–76). E desta escola os nomes são Francisco Adolfo de Varnhagen, Capistrano de Abreu, Sacramento Blake, Oliveira Lima, Elói Pontes, Sílvio Rabelo, Artur Mota, Carlos Süssekind de Mendonça, Hermes Lima, com ramificações até os nossos dias em personalidades complexas como aquela de Sérgio Buarque de Holanda (1902–82: *Raízes do Brasil*, 1935; *Visão do paraíso*, 1959, e muitos, sérios e acurados ensaios monográficos).

A segunda metade do século XIX abre, com o nome de Sílvio Romero, a grande família dos críticos sociológicos: um rótulo com o qual se costuma cobrir a atividade frequentemente disforme de todos aqueles que sentem e buscam na literatura sobretudo o engajamento. E eis acomodados sob esse denominador nomes como Tobias Barreto e Euríalo Canabrava (1908–79), Viana Moog (também narrador, 1906–

88), Nelson Werneck Sodré (nascido em 1911) e Astrojildo Pereira (1890–1964): até Gilberto Freyre, de cuja obra de regionalista já se falou longamente; e até Antonio Candido (Antonio Candido de Melo e Sousa, nascido em 1918). Mas aqui o discurso muda: porque Antonio Candido, uma das mais agudas e conscientes inteligências do mundo cultural brasileiro atual, é crítico sociólogo no sentido em que a sociologia é uma das lentes da qual ele se vale para colocar em foco os problemas humanos (*Os parceiros do Rio Bonito*, 1964, 5ª ed. 1979) e porque a sua mais consistente contribuição à historiografia literária (*Formação da literatura brasileira*, 1959, 5ª ed. 1975) tem em conta o húmus cultural e social sobre o qual desembocam as obras poéticas dos árcades e dos românticos brasileiros. Mas é também escritor fino, autor de belas páginas literariamente autônomas (*Teresina, etc.*, 1980); e é estudioso atento a toda forma de metodologia e aberto à experimentação dos mais modernos instrumentos de investigação, capaz tanto do ensaio monográfico (uma coletânea deles em *Brigada ligeira*, 1945; *O observador literário*, 1959; *Tese e antítese*, 1964; *Vários escritos*, 1970), como do escrito teórico (*Literatura e sociedade*, 1956) e do ensaio pedagógico (*Na sala de aula*, 1985; *A educação pela noite*, 1987).

Neste ponto, a classificação de Wilson Martins, deixando de lado os críticos “filólogos”, cujo nome principal será sempre aquele de João Ribeiro, introduz a grande e heterogênea família dos “impressionistas”. É este um outro cômodo rótulo para designar toda a crítica anterior à assim chamada crítica “científica”. Os impressionistas constituiriam assim o filão que, partindo de Araripe Júnior (sempre reconhecido, junto de Romero e de Veríssimo, como um dos três grandes da crítica da segunda metade do século XIX), seria alimentado pelas contribuições de desigual valor de literatos frequentemente empenhados diretamente na criação literária, como Valentim Magalhães, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Alcides Maia, Jorge de Lima, Medeiros e Albuquerque, Tasso da Silveira, José Lins do Rego, Manuel Bandeira. É uma família heterogênea, que compreende tanto o crítico extemporâneo, o autor de rodapé, da coluna literária do jornal, quanto o ensaísta capaz de intuições geniais na breve duração de uma frase. E aqui há alguns nomes obrigatórios como o de Augusto Meyer,

já recordado como poeta modernista, leitor finíssimo, cujo sorriso voltairiano ilumina toda a página de investigação psicológica (*Machado de Assis*, 1935), quanto o trecho sobre menores periféricos (*Prosa dos pagos*, 1956) ou sobre aspectos inexplorados de grandes e pequenos (*À sombra da estante*, 1947; *Preto e branco*, 1956; *Camões, o bruxo, e outros ensaios*, 1958; *A chave e a máscara*, 1964; *A forma secreta*, 1967, 2ª ed. 1970); de Agripino Grieco (1888–1973), diretor do *Boletim de Ariel* (1931–39), erudito e irônico, iconoclasta dos mitos literários (Machado de Assis!), autor de páginas das mais saborosas da crítica de ontem (*Evolução da poesia brasileira*, 1932; *Evolução da prosa brasileira*, 1933; *Gente nova do Brasil*, 1935).

A “família estética” parte de José Veríssimo, toca os críticos do simbolismo, onde junto, e antes, de Andrade Muricy é preciso recordar Nestor Vitor, crítico oficial do movimento já tomado pelas ânsias estetas, e depois Ronald de Carvalho, o autor da fortunada *Pequena história da literatura brasileira* (1919), o poeta whitmaniano de *Toda a América*, mas sobretudo o elegante ensaísta, ainda que mero divulgador, de *Estudos brasileiros* (1924–31) e de *O espelho de Ariel* (1922).

A crítica modernista seria exercitada em duas perspectivas diversas: internamente, por obra daqueles mesmos autores da revolução estetizante de 1922, e externamente, por parte de observadores independentes. Entre os primeiros, o lugar de honra cabe sempre a Mário de Andrade, embora algumas paradoxais tomadas de posição de Oswald de Andrade pareçam hoje como o verdadeiro sinal de uma nova postura crítica em relação à obra literária. Bastaria, de fato, o seu “tupy or not tupy” para estilizar o dilema ideológico do escritor modernista. Enquanto rejeita o passado imediato, refugia-se em uma mítica ancestralidade, reabastece-se, como sempre aconteceu, na Europa das armas necessárias ao próprio terrorismo guerrilheiro. Juntamente, nomes como aqueles de Rubens Borba de Moraes; Sérgio Milliet (1898–1966), crítico literário de uma revista como *Terra roxa e outras terras* e autor de um *Diário crítico* (em 10 volumes, de 1944 a 1959) e de um *Panorama da poesia moderna brasileira* (1955); Prudente de Moraes Neto, Graça Aranha etc. Entre os observadores

independentes, o nome de maior autoridade é aquele de Alceu Amoroso Lima (1893–1983), que realizou a primeira parte de sua operosa carreira crítica sob o nome de Tristão de Ataíde, heterônimo, no sentido introduzido por Fernando Pessoa, mais que pseudônimo, enquanto cobertura apenas de uma parte da personalidade do escritor. Após uma primeira fase de crítica estetizante, Mestre Alceu, como o chamarão afetuosamente os discípulos, foi nos anos 1920 o crítico atento do modernismo, sem, contudo, se tornar modernista. Em 1930, descoberta a verdadeira vocação de apóstolo católico, no âmbito do Centro D. Vital, fundado por Jackson de Figueiredo (1891–1928), passou gradualmente a um ensaísmo de ideias: de todo modo, jamais fechado àqueles ideais de liberdade que, em um país de cultura mista como o Brasil, irmanam frequentemente o católico ao marxista e marcam profundos sulcos divisórios entre aparentes companheiros de fé. Na cena cultural brasileira, Alceu Amoroso Lima foi sobretudo uma presença. E sob o título *Presença literária* foi impressa, no cinquentenário de sua estreia como crítico (1969), uma antologia de seus escritos que compreendem muitas séries dos *Estudos* e sínteses histórico-culturais. Entre as últimas intervenções, as *Memórias improvisadas* (1973), os *Diálogos* e o *São Francisco de Assis* (1983) e o *Memorando dos anos 90* (1984).

Deixando de lado as singulares escolhas ideológicas, em 1930 o processo de repensamento total da realidade brasileira, na perspectiva política e sociológica, muda o rosto da crítica literária. Se o romance se torna radical e a poesia engajada, a crítica, por sua vez, torna-se sociológica e instrumental. Ainda uma vez é Mário de Andrade a indicar o caminho, insurgindo-se contra o esteticismo da geração precedente. Desta postura descendem práticas críticas como aquela já mencionada de Antonio Candido e, em outro plano, de Álvaro Lins (1912–70), “uma espécie de político no mundo das letras”, que exercitou por anos a sua crítica belicosa tanto no plano acadêmico quanto no militante (*Jornal de crítica*, 1941–63; *Literatura e vida literária*, 1963, etc.). E nasce também a linha dos estudos comparados (como aqueles recolhidos por Henriqueta Lisboa em *Vigília poética*, 1968), que têm um bom cultor sobretudo em Eugênio Gomes (1897–1972), estudioso de Machado de Assis e de outros narradores, em suas

fontes especialmente anglo-saxãs (*Espelho contra espelho*, 1949; *Prata da casa*, 1953; *Machado de Assis*, 1958; *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, etc.).

Entre os críticos “estrangeiros”, isto é, nascidos e amadurecidos em outros países e posteriormente inseridos com seu discurso no círculo da cultura brasileira, o nome mais importante é aquele de Otto Maria Carpeaux (Viena, 1900 – Rio de Janeiro, 1978), nutrido por Croce e Dilthey, Freud e Jung, refugiado no Brasil em 1939, após a anexação forçada da Áustria à Alemanha hitlerista, e transformado na nova pátria, por um lado, em difusor de cultura europeia (Kafka, Hofmannsthal, Stephan George, Antonio Machado, Leopardi, Vico, Alfieri, Croce) e, por outro, um sistematizador dos valores locais (basta aqui citar a *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 1949, já outras vezes recordada nestas páginas). Mas é necessário também recordar a obra do alemão Anatol Rosenfeld (1918–73: *Texto e contexto*, 1969) e sobretudo aquela do húngaro Paulo Rónai (1907–92), que já em 1939 publicara na Hungria, no jornal *Ujsak*, um pioneiro artigo sobre a poesia brasileira, e que, após sua chegada ao Brasil, contribuiu para integrar a família dos ensaístas emigrados da Europa por circunstâncias bélicas e forçados a repensar no Brasil, com as suas categorias europeias, a parábola cultural da terra nova que lhes hospedara.

Os anos 50 são caracterizados pela maciça penetração do *New Criticism* americano no país, ombreado primeiramente pelo crocianismo e, depois, pela estilística à la Spitzer e Dámaso Alonso, e enfim suplantado, como em todo lugar, pelas técnicas de base estruturalista e semiológica. A batalha pela renovação dos métodos críticos nos modelos do *New Criticism*, mas com elementos de crocianismo e, depois, de estilística, é conduzida por Afrânio Coutinho (nascido em 1911), inimigo mortal da crítica apressada e impressionista “de rodapé”. A sua inegável ação em favor de uma crítica intrínseca, “ergocêntrica”, oposta à crítica extrínseca de todo gênero (histórica, biográfica, sociológica, psicológica, veja-se *Correntes cruzadas*, 1952; *Da crítica e da nova crítica*, 1957, etc.), exercitou-se especialmente na condução do trabalho de equipe do qual

é fruto a grande história literária, em seis volumes, *A literatura no Brasil* (1955–59; 2ª ed. 1970; 3ª ed. 1986), na qual o critério cronológico é substituído por aquele da periodização estilística.

A crítica literária foi continuamente exercitada no Brasil, como alhures, naquele clima de interdisciplinaridade em que o estruturalismo introduzira cada ramo do saber. Continuaram, de todo modo, a serem privilegiados em todo o país alguns gêneros canônicos como aquele da biografia, sempre mais entendida como biografia cultural. E aqui as citações vão de volumes já considerados clássicos, como o *Machado de Assis* (1936) e a *Vida de Gonçalves Dias* (1943) da ensaísta e romancista Lúcia Miguel-Pereira (1903–59: fundamental o seu *Prosa de ficção*, 1950, citado frequentemente aqui), ao *Gonçalves Dias* (1952) de um professor e crítico poeta como Manuel Bandeira. E toda uma linha crítica e ensaística em que se alinham os nomes de Edgar Cavalheiro (1911–58), Miécio Táti (nascido em 1913), Jamil Almansur Haddad (nascido em 1914), Eduardo Frieiro (1889–1982), José Aderaldo Castello (nascido em 1921), Lêdo Ivo, Wilton Cardoso, Rolando Morel Pinto, M. Luiza Ramos (nascida em 1928), Rui Mourão (nascido em 1929), Assis Brasil (nascido em 1929). Mas onde merecem colocação privilegiada críticos como M. Cavalcanti Proença (1905–66: *Roteiro de Macunaíma*, 1951; *Trilhas no Grande sertão*, 1957; *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, 1959), escritor vigoroso, além de narrador saboroso, irônico e crítico “humanamente” filólogo; ou como Afonso Arinos Sobrinho (Afonso Arinos de Melo Franco, 1905–93), que tira argumento para as suas divagações literárias da militância de homem público (político, ensaísta, historiador: *Espelho de três faces. Mar de Sargãos*; até os envolventes volumes das *Memórias: alma do tempo*, 1961; *A escada*, 1965; *Planalto*, 1968; *Amor a Roma*, 1982); ou Antônio Houaiss (nascido em 1915), filólogo e crítico fissatore em acuradas edições dos textos de Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Machado de Assis e Gonçalves Dias, e autor de obras críticas em que o ensaio literário convive com a discussão acerca dos problemas linguísticos e bibliográficos (*Seis poetas e um problema*, 1960); ou ainda como Antônio Soares Amora (nascido em 1917), autor, entre outras coisas, de um fortunado manual (*História da literatura brasileira*, 1954, com sucessivas reedições): e, enfim, Alfredo

Bosi, que com a sua *História concisa da literatura brasileira* (1970, que chegou em 1994 à 32ª edição), impôs-se tanto como historiador quanto como crítico pela amplitude de horizontes e a liberdade do juízo meditado. Retornaremos a ele ao fim de nosso texto. Não se pode, enfim, esquecer os singulares colaboradores, todos, aliás, críticos bem conhecidos, da *Literatura brasileira* publicada a partir de 1964 pela editora Cultrix.

A realidade cultural brasileira é investigada por épocas (Brito Broca, 1904–61: *Vida literária no Brasil — 1900*, 1956) e por movimentos (*História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 1958, de Mário da Silva Brito, nascido em 1916), tanto no nível do ensaio acadêmico quanto na crítica de jornal. Não obstante o fato de que os brasileiros acusem a si mesmos constantemente de diletantismo, a média é boa. Algumas das páginas dos suplementos literários que hospedam a crítica militante foram, em um certo momento, superiores a muitas similares páginas europeias: pelo arranjo gráfico sobretudo, onde a lição dos concretistas, de seus belos fundos brancos, é percebida em cada particular. Os poetas de 45, de 50, de 60 são também os críticos de 45, de 50, de 60: todos de um bom nível “*scholar*”, com intuições às vezes particularmente notáveis. Elencá-los todos equivaleria a refazer as bibliografias que acompanham cada capítulo desta nossa história e da qual esta obra é em cada ponto devedora.

Entre os críticos “novíssimos”, especialmente entre os autores que recolheram seus ensaios em livro e que, seja por afinidade eletiva, seja também por acaso, acabaram por influir mais diretamente sobre as páginas precedentes, recordaremos: Sebastião Uchoa Leite (nascido em 1935: *Participação da palavra poética*, 1966); Silviano Santiago (nascido em 1936), aqui já lembrado outras vezes como narrador, poeta e ensaísta (*Uma literatura nos trópicos*, 1978; *Vale quanto pesa*, 1982; *Nas malhas da letra*, 1989); Franklin de Oliveira (nascido em 1916: *Literatura e civilização*, 1978); Luiz Costa Lima (nascido em 1937: *Porque literatura*, 1966; *Lira e antilira*, 1980; *Estruturalismo e teoria da literatura*, 1973; *Mimesis e modernidade*, 1980; *O controle da imaginação*, 1984; *Pensando nos trópicos*, 1991); Roberto Schwarz

(nascido em 1938: *A sereia e o desconfiado*, 1965; *Ao vencedor as batatas*, 1977; *Os pobres na literatura*, 1983); Fausto Cunha (nascido em 1923: *A luta literária*, 1964; *O romantismo no Brasil — de Castro Alves a Sousândrade*, 1971; *Situações da ficção brasileira*, 1970; *A leitura aberta*, 1978); Gilberto Mendonça Teles (nascido em 1931: *Camões e a poesia brasileira*, 1973; *A retórica do silêncio*, 1979); Eduardo Portella (nascido em 1932: *Dimensões I*, 1958; *Dimensões II*, 1959; *Dimensões III*, 1965; *Crítica literária: método e ideologia*, 1970; *O paradoxo romântico*, 1976; *Vanguarda literária e cultura de massa*, 1978; *O intelectual e o poder*, 1983); Benedito Nunes (*O dorso do tigre*, 1969; *Oswald canibal*, 1978); Mário Chamie (nascido em 1933), que com *Intertexto*, 1971, tenta o ensaio de leitura “produtora” em perspectiva estruturalista (*Instauração práxis*, 1974; *A casa das épocas*, 1979).

Um grande crítico precocemente morto foi José Guilherme Merquior (1941–90: *Razão do poema*, 1965; *A astúcia da mimese. Ensaios sobre lírica*, 1972), que soube conjugar em seus escritos magistrais o ensaio literário com aquele estruturalista, a panorâmica historiográfica com a intervenção histórico-política (*Arte e sociedade em Marcuse. Adorno e Benjamin*, 1969; *Formalismo e tradição moderna*, 1974; *Verso universo em Drummond*, 1976; *De Anchieta a Euclides*, 1977; *O argumento liberal*, 1983).

O interesse pelos fatos formais dirige os estudos dos novos críticos à recuperação de escritores do passado, cuja página se presta à interpretação metalinguística. Neste jogo, intervêm sobretudo os concretistas que imiscuem ali sua problemática, mas especialmente a sua grande abertura cultural e a sua consciência de ciências subsidiárias no estudo científico da página literária. E eis novamente o nome de Décio Pignatari (*Informação, linguagem, comunicação*, 4ª ed. 1970) e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que com obras de revisão científica em colaboração (*Panorama de “Finnegans Wake”*, 1962; *Revisão de Sousândrade*, 1964; *Guimarães Rosa em três dimensões*, com Pedro Xisto, 1970) ou autônomas (de *Balanço da bossa*, 1968, a *Poesia, anti-poesia, antropofagia* e *Verso, reverso e contraverso*, ambos de 1978, de Augusto; e *A arte no horizonte do*

provável, 1969; *Metalinguagem*, 1970; *A operação do texto*, 1976, e *Ruptura de gêneros na literatura latino-americana*, 1977, de Haroldo), vieram confirmando, ao longo dos anos, a sua qualidade de “pontas de diamante” da crítica de vanguarda no Brasil. Um panorama vivo e uma geração de críticos abertos a toda forma de diálogo.

As últimas décadas registraram uma nova afirmação da crítica universitária com obras de grande fôlego, como *Dialética da colonização* (1992) de Alfredo Bosi, que, para além da dimensão literária dos textos poéticos, procuram uma explicação “total”, antropológica, sociológica e política do conjunto de obras consideradas como parte da literatura brasileira. Das universidades provêm também Affonso Romano de Sant’Anna, tantas vezes recordado aqui como poeta e intelectual militante (*Por um novo conceito de literatura brasileira*, 1977; *O canibalismo amoroso*, 1984); Massaud Moisés (nascido em 1928: *Literatura: mundo e forma*, 1982); Leyla Perrone-Moisés (nascida em 1936: *Texto, crítica, escritura*, 1978); Heloísa Buarque de Holanda (nascida em 1939: *Impressões de viagem*, 1980); Flávio Loureiro Chaves (nascido em 1944: *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868–1960)*, 1979) e Davi Arrigucci Jr. (nascido em 1943: *O escorpião enlacrado*, 1973; *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, 1990).

Fechamos esta história em nome e em memória de um crítico amigo, também ele precocemente morto e a quem devia muito esta *Letteratura* em sua primeira encarnação dos anos 70: Alexandre Eulálio (Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha: 1932–1988). Os escritos dispersos de Alexandre Eulálio, diletante perfeccionista da vida e da literatura, monarquista progressista, cineasta improvisado que, em vida, publicara em livro somente *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978), foram recolhidos pelos amigos em dois volumes póstumos, publicados pela Universidade de Campinas, que contava com ele entre seus docentes: *Alexandre Eulálio diletante*, volume único da revista *Remate de Males* (1993) e *Livro involuntário* (1994).

Bibliografia

UM TEATRO DE EXPORTAÇÃO PARA O BRASIL (1943–1996). ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

Bibliografia em geral: DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, *Apresentação do teatro brasileiro moderno. crítica teatral 1947–1955*. São Paulo, 1956, depois Rio de Janeiro, 1975; *Teatro em progresso*, s.d.; RUGGERO JACOBBI, *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962; Id., *Aspectos da dramaturgia moderna*, 1963; *Iniciação ao teatro*, 1965; *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*, 1984; Id., *O texto no texto*. São Paulo, 1989 (ensaios sobre textos teatrais de vários países); MARIO CACCIAGLIA, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986 (texto original italiano, *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma, 1980).

AUTORES

RODRIGUES, NELSON (Nelson Rodrigues Falcão: Recife, PE, 23 de agosto de 1912 – Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1980).

As datas e cidades indicadas, quando não especificadas, são as das primeiras apresentações.

Textos: *A mulher sem pecado*, 1939 (primeira apresentação, Rio de Janeiro, 1942); *Vestido de noiva*, 1943 (publicado em 1944); *Álbum de família*. Rio de Janeiro, 1945 (publicado em 1946; primeira apr., 1968); *Anjo negro*, 1946 (primeira apr., 1948); *Senhora dos afogados*, 1948; *Doroteia*, 1949 (primeira apr., 1950); *Valsa nº 6*, 1951; *A falecida*, 1953; *Perdoa-me por me traíres*, 1957; *Viúva. porém honesta*, 1957; *Os sete gatinhos*, 1958; *Boca de ouro*, 1960; *O beijo no asfalto*, 1960 (primeira apr., 1961); *Otto Lara Resende ou Bonitinha. mas ordinária*, 1962; *Toda nudez será castigada*, 1963; *O anti-Nelson Rodrigues*, 1974; *A serpente*, 1978 (primeira apr., 1980); *A menina sem estrela*. São Paulo, 1993.

Estudos: RONALDO LIMA LINS, *O teatro de Nelson Rodrigues. uma realidade em agonia*, 1979; ÂNGELA LEITE LOPES, *Nelson Rodrigues e o fato do palco*. Rio de Janeiro, 1981; SÁBATO MAGALDI, introdução ao vol. I e II do *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, 1981, agora em volume único, Rio de Janeiro, 1993 (coleção Aguilar).

ANDRADE, JORGE (Aluísio Jorge Andrade Franco: Barretos, SP, 21 de março de 1922 – São Paulo, 13 de março de 1984).

Textos: *O noviço*. São Paulo, 1951; *O telescópio*. Rio de Janeiro, 1954; *A moratória*. São Paulo, 1955; *Pedreira das almas*. São Paulo, 1958; *A escada*. São Paulo, 1961; *A senhora na boca do lixo*. São Paulo, 1963; *Os ossos do barão*. São Paulo, 1964; *Vereda da salvação*, 1965; *Rastro atrás*. São Paulo, 1967; *As confrarias*. São Paulo, 1969; *O sumidouro*. São Paulo, 1970 (todos reunidos, exceto “O noviço”, in *Marta. a árvore e o relógio*. São Paulo, 1970); *Milagre na cela*. Rio de Janeiro, 1977; *O incêndio*. São Paulo, 1962, e revisado em 1978 (São Paulo, 1979); *A receita*. São

Paulo, 1981; *A loba*. São Paulo, 1981; *A zebra*. São Paulo, 1981; *O mundo composto*. São Paulo, 1981.

Estudos: BENDICTA S. MONSEN, “Plantation Playwright, Jorge Andrade of Brazil”, in *Americas*, 1954, vol. VIII, nº 8; RICHARD A. MAZZARA, “The Theatre of Jorge Andrade”, in *Latin American Review*, 1968, nº 1/1; Id., “Two New Plays of Jorge Andrade”, in *American Theater Review*, 1968, nº 2/1; ANATOL ROSENFELD, “Jorge Andrade”, in *Palco + Plateia*, 1970, nº 3.

SUASSUNA, ARIANO (Ariano Vilar Suassuna: Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, PB, 16 de junho de 1927).

Textos: *Uma mulher vestida de sol*, 1947; *Cantam as harpas de Sião* (ou *O desertor de princesa*). Recife, 1948; *Os homens de barro*. Recife, 1949; *Auto de João da Cruz*. Recife, 1950; *Torturas de um coração*. Taperoá, 1951; *O arco desolado*, 1952; *O castigo da soberba*. Recife, 1953; *O rico avarento*. Recife, 1954; *O auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, 1955; *O casamento suspeito*. Recife, 1958; *O santo e a porca*. Recife, 1958; *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Recife, 1958; *A pena e a lei*. Rio de Janeiro, 1959; *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro, 1960; *A caseira e a Caterina*. Recife, 1962.

Estudos: AUGUSTO BOUDOUX, “Entrevista com Ariano Suassuna”, in *Revista do Globo*, 1962, nº 815; ALDO OBINO, “A obra fabulosa de Ariano Suassuna”, in *Revista do teatro*, 1972, nº 385; JOSÉ AUGUSTO GUERRA, “El mundo magico y poético de Ariano Suassuna”, in *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 1973, nº 35; SILVIANO SANTIAGO, in *Seleção prosa e verso de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1975; LÍGIA VASSALLO, *O sertão medieval. Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1993.

BORBA FILHO, HERMILO (Engenho Verde, Palmares, PE, 1917 – Recife, PE, 2 de junho de 1976).

Textos: *Soldados da retaguarda*, 1943 (com Valdemar de Oliveira); *Auto da mula do padre*, 1948; *A barca de ouro*, 1953; *Electra no circo*, 1953; *Diálogo do encenador*, 1964; *A donzela Joana*, 1966; *Um paroquiano inevitável*, 1965; *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro, 1971 (adaptado de G. Freyre). ENSAIOS: *Teoria e prática do teatro*. São Paulo, s.d.; *História do espetáculo*. Rio de Janeiro, 1969; *Espectáculos populares do Nordeste*. São Paulo, 1966.

Estudos: RICHARD A. MAZZARA, “Three Tragedies by Hermilo Borba Filho”, in *Hispania*, dezembro de 1968, t. LI; OSMAN LINS, “O invencível Hermilo”, in *Jornal do Brasil*, 5 de julho de 1976; SÔNIA MARIA VAN DIJCK LIMA, *Lendo Hermilo Borba Filho*. São Paulo, 1986.

GOMES, DIAS (Alfredo de Freitas Dias Gomes, Salvador, BA, 19 de outubro de 1922).

Textos: *A comédia dos moralistas*, 1937; *Pé de cabra*, 1942; *Amanhã será outro dia*, 1943; *João Cambão*, 1943; *Zeca diabo*, 1943; *Doutor Ninguém*, 1945; *Os cinco fugitivos do juízo final*, 1954; *O pagador de promessas*. São Paulo, 1960; *A invasão*, 1962; *A revolução dos beatos*, 1962; *O santo inquérito*, 1966; *Doutor Getúlio. sua vida e sua glória*, 1968 (com Ferreira Gullar), depois readaptado com o título *Vargas* em 1983; *Odorico, o bem amado*, 1969; *O túnel*. Rio de Janeiro, 1972; *Vamos soltar os demônios*, 1972; *O berço do herói*, 1976; *As primícias*. Rio de Janeiro, 1977; *O rei de Ramos*. Rio de Janeiro, 1979; *Campeões do mundo*. Rio de Janeiro, 1980; *Amor em campo minado*, 1984; *Decadência*, 1995.

Estudos: DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, *Teatro em progresso*. São Paulo, 1964; SAMIRA CAMPEDELLI, *Dias Gomes*, 1982; ANATOL ROSENFELD, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, 1982; todo o *Teatro de Dias Gomes*, introdução de Anatol Rosenfeld. Rio de Janeiro, 1972, 2 vols.

QUEIROZ, RACHEL DE (Fortaleza, CE, 17 de novembro de 1910).

Textos: *Lampião*. Rio de Janeiro, 1953; *A beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro, 1958; *A sereia voadora*. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: Prefácio de PAULO RÓNAI a *A beata Maria do Egito*, op. cit., pp. 11–13.

CARDOSO, LÚCIO (Joaquim Lúcio Cardoso Filho: Curvelo, MG, 14 de agosto de 1912 – Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1968).

Textos: *Maleita*. Rio de Janeiro, 1934; *O desconhecido*. Rio de Janeiro, 1940; *O anfiteatro*. Rio de Janeiro, 1946; *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, 1954; *A corda de prata*; *O filho pródigo*. Rio de Janeiro, 1947; *Angélica*. Rio de Janeiro, 1950.

MELO NETO, JOÃO CABRAL DE (Recife, PE, 9 de janeiro de 1920).

Textos: *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro, 1956; *Auto do frade: poema para vozes*. Rio de Janeiro, 1984.

GUARNIERI, GIANFRANCESCO (Milão, 6 de agosto de 1936).

Textos: *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro, 1958; *Gimba*. Rio de Janeiro, 1959; *A semente*. São Paulo, 1961; *O cimento*, 1962; *O filho do cão*, 1964; *Arena conta Zumbi*. Rio de Janeiro, 1965 (musical, com Augusto Boal); *Arena conta Tiradentes*. Rio de Janeiro, 1967 (musical, com Augusto Boal); *Marta Saré*, 1968; *Animália*. São Paulo, 1968; *O pivete*, 1973; *Botequim*, 1973; *Um grito parado no ar*. São Paulo, 1973; *Me dá o mote*, 1975 (musical, com Edu Lobo); *Ponto de partida*. São Paulo, 1976.

Estudos: ELZA C. DE VINCENZO, *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*, 1979; EDÉLCIO MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena. Oficina e Opinião*, 1982; SÁBATO MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo, 1984.

PONGETTI, HENRIQUE (Juiz de Fora, MG, 18 de janeiro de 1898 – 9 de setembro de 1979).

Textos: *Tibério*. Rio de Janeiro, 1932 (comédia); *Manequim*. Rio de Janeiro, 1951 (comédia); *Society em baby-doll*. Rio de Janeiro, 1960 (filme em 1965).

MAGALHÃES JÚNIOR, RAIMUNDO (Ubajara, CE, 12 de fevereiro de 1907 – Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1981).

Textos: *Mentirosa*, 1938; *Marido pelo amor de Deus*; *Escândalos romanos*, 1961.

SAMPAIO, SILVEIRA (José Silveira Sampaio: Rio de Janeiro, 8 de junho de 1914 – 23 de novembro de 1965).

Textos: *Deu Freud contra*. Rio de Janeiro, 1952; *O diabo em quatro corpos*, 1953; *Sua Excelência em 26 posas*, 1954; *Trilogia do herói grotesco*. Rio de Janeiro, 1961.

FIGUEIREDO, GUILHERME (Guilherme de Oliveira Figueiredo: Campinas, SP, 13 de fevereiro de 1915).

Textos: *Napoleão*, 1941; *O revólver*, 1941; *A medalha e a dúvida*, 1941; *Lady Godiva*, 1942; *Greve geral*, 1949; *Um deus dormiu lá em casa*. Rio de Janeiro, 1949; *Don Juan*, 1950; *Pantomima trágica*, 1948; 1950; *A raposa e as uvas*. São Paulo, 1953; *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, 1959; *Os fantasmas*. São Paulo, 1959; *Passeio debaixo do arco-íris*, 1960; *Tragédia para rir*, 1962; *O asilado*, 1962; *Maria da Ponte*, 1970; *Seis peças e um ato*, 1971; *Papai Noel para a gente grande*, 1976; *Cartilha de teatro*, 1979.

BLOCH, PEDRO (Ucrânia, 17 de maio de 1914).

Textos: *Marilena versus destino*, 1940 (radiodrama); *As mãos de Eurídice*. Rio de Janeiro, 1951; *Um sorriso de pedra*, 1961; *Os inimigos não mandam flores*. Petrópolis, 1964; *Morreu um gato na China*, 1966; *Karla. valeu a pena?*, 1976.

ALMEIDA, ABÍLIO PEREIRA DE (São Paulo, 26 de fevereiro de 1906 – 11 de maio de 1977).

Textos: *O pif-paf*, 1942; *A mulher do próximo*, 1948; *Santa Marta febril*. São Paulo, 1955; *Alô... 36-5499*, 1958; *Vinde ensaboar nossos pecados*, 1980.

FERNANDES, MILLÔR (Rio de Janeiro, 27 de maio de 1924).

Textos: *Uma mulher em três atos*. Rio de Janeiro, 1954; *Do tamanho de um defunto*. São Paulo, 1955; *Diálogo da mais perfeita compreensão conjugal*. São Paulo, 1955; *Bonito como um deus*. São Paulo, 1955; *Um elefante no caos*. Rio de Janeiro, 1955; *Liberdade. liberdade*. Rio de Janeiro, 1965 (com Flávio Rangel); *Pigmaleoa*. Rio de Janeiro, 1973; *Flávia. cabeça. tronco e membros*. Rio de Janeiro, 1977; *E....* Porto Alegre, 1978; *A história é uma história*. Rio de Janeiro, 1978; *Os órfãos de Jânio*. Porto Alegre, 1979; *Vidigal. Memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre, 1981; *Duas tatuas e uma paixão*. Porto Alegre, 1982.

BETHENCOURT, JOÃO (Budapeste, Hungria, 1924).

Textos: *A ilha de Circe (Mister Sexo)*. São Paulo, 1966; *Como matar um play-boy*. Rio de Janeiro, 1965; *A Cinderela do petróleo*. Rio de Janeiro, 1975.

GULLAR, FERREIRA (José Ribamar Ferreira Gullar: São Luís, MA, 10 de setembro de 1930).

Textos: *Se correr o bicho pega. se ficar o bicho come*, 1966 (com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro, 1966; *A saída? Onde fica a saída?*, 1967 (com Antônio Carlos Fontoura); *Doutor Getúlio. sua vida e sua glória* (com Dias Gomes). Rio de Janeiro, 1968; *Um rubi no umbigo*, 1979.

VIANNA FILHO, ODUVALDO (Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1936 – 16 de julho de 1976).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Bilbao via Copacabana*, 1957; *Chapetuba futebol clube*, 1959; *A mais-valia vai acabar. seu Edgar*, 1960; *Cia. Teatral Amafeu de Brusso*, 1961 (para a televisão);

Quatro quadras de terra, 1963; *Azereados mais os Benevides*, 1964; *O matador*, 1964 (para a televisão); *O morto do encantado pede passagem*, 1964 (para a televisão); *Moço em estado de sítio*, 1965; *Se correr o bicho pega. se ficar o bicho come*, 1966 (com Ferreira Gullar); *Papa Highirte*, 1968; *A longa noite de Cristal*, 1969; *Corpo a corpo*, 1970; *Alegro desbum*, 1972; *Rasga coração*, 1974.

Estudos: EDÉLCIO MOSTAÇO, *Teatro e política. Arena. oficina e opinião*. São Paulo, 1982; FERNANDO PEIXOTO, *Oduvaldo Vianna Filho: teatro. televisão. política*. São Paulo, 1983; CARMELINDA GUIMARÃES, *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna*. São Paulo, 1984; SÁBATO MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo, 1984.

CALLADO, ANTÔNIO (Antônio Carlos Callado, Niterói, RJ, 26 de janeiro de 1917 – Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1997).

Textos: *O fígado de Prometeu*. Rio de Janeiro, 1951; *A cidade assassinada*. Rio de Janeiro, 1954; *Frankel*. Rio de Janeiro, 1955; *Pedro Mico*, 1957; *Colar de coral*. Rio de Janeiro, 1957; *O tesouro de Chica*. Rio de Janeiro, 1959; *Uma rede para Iemanjá*. Rio de Janeiro, 1961; *Forró no engenho Cananeia*. Rio de Janeiro, 1964; *A revolta da Cachaça*. Rio de Janeiro, 1993.

LINS, OSMAN (Osman da Costa Lins: Vitória de Santo Antão, PE, 5 de julho de 1924 – São Paulo, 8 de julho de 1978).

Textos: *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro, 1964; *A idade dos homens*. Rio de Janeiro, 1963; *Guerra do “canta-cavalo”*. Rio de Janeiro, 1966; *Capa-Verde e o Natal*. São Paulo, 1967; *Santa. automóvel e soldado*. São Paulo, 1975.

PALLOTTINI, RENATA (São Paulo, 28 de março de 1931).

Textos: Todos em São Paulo: *O escorpião de Numância*, 1968; *O crime da cabra*, 1976; *Enquanto vai morrer*, 1976; *Serenata aos companheiros*, 1983.

BOAL, AUGUSTO (Augusto Pinto Boal, Rio de Janeiro, 16 de março de 1931).

Textos: *Sortilégio*, 1952; *Marido magro. mulher chata*. Rio de Janeiro, 1956; *José. do parto à sepultura*, 1962; *Revolução na América do Sul*. São Paulo, 1960; *Arena conta Zumbi*. São Paulo, 1965 (musical, com Gianfrancesco Guarnieri); *Arena conta Bahia*. São Paulo, 1965; *Tempo de guerra*. São Paulo, 1965; *Arena conta Tiradentes*. São Paulo, 1967 (musical, com Gianfrancesco Guarnieri); *A lua muito pequena*. São Paulo, 1968; *A caminhada perigosa*. São Paulo, 1968; *Arena conta Bolívar*. São Paulo, 1970; *Murro em ponta de faca*. São Paulo, 1978. ENSAIOS: *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro, 1975; *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, 1977; *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo, 1979.

Estudos: GUIDA VIANNA, “O teatro do oprimido de Augusto Boal”, in *Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro, 1979, nº 83; SÁBATO MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo 1984.

HOLANDA, CHICO BUARQUE DE (Francisco Buarque de Holanda: Rio de Janeiro, 19 de junho de 1944).

Textos: *Roda viva*. Rio de Janeiro, 1967; *Calabar ou o elogio da traição*. Rio de Janeiro, 1974 (com Ruy Guerra); *Gota d'água*. Rio de Janeiro, 1975 (com Paulo Pontes); *A ópera do malandro*. Rio de Janeiro, 1978.

Estudos: ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA, *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, 1974; MARIA DO CARMO PEIXOTO PANDOLFO, “*Gota d'água*. A trajetória de um mito”, in *Serviço Nacional de Teatro. Monografias 1977*. Rio de Janeiro 1979.

MARCOS, PLÍNIO (Plínio Marcos Barros, Santos, SP, 29 de setembro de 1935).

Textos: Todos em São Paulo: *Barrela*, 1963; *Nossa música. nossa gente*, 1964; *Dois perdidos numa noite suja*, 1966; *Navalha na carne*, 1967; *Verde que te quero verde*, 1968; *Homens de papel*, 1977; *Oração para um pé de chinelo*, 1979; *A mancha roxa*, 1988.

Estudos: JOEL PONTES, “Plínio Marcos, dramaturgo da violência”, in *Latin American Theatre Review*, 1969, nº 3/1.

LITERATURA E MÚSICA: MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR

ONEYDA ALVARENGA, *Música popular brasileira*. Porto Alegre, 1945; AUGUSTO DE CAMPOS, *Balanço de bossa (da bossa-nova ao tropicalismo)*. Rio de Janeiro, 1968; PAOLO SCARNECCHIA, *Musica popolare brasiliana*. Milão, 1983; Id., *Oreste Barbosa. Samba. storia. poeti. musicisti e cantanti*. Palermo, 1988.

CINEMA E LITERATURA

Vários autores, *Cinema brasileiro*. Gênova, 1961; *Cineforum*. Veneza, 1969 (número especial dedicado ao cinema brasileiro, ed. por C. Bassotto e A. Eulálio); Vários autores, *Il “Cinema novo” brasiliano*. Pesaro, 1975, 2 vols., (catálogo da 11ª amostra internacional do novo cinema de Pesaro, 14–21 de setembro de 1975); CINZIA BELLUMORI, *Glauber Rocha*. Firenze, 1975; Vários autores, *Brasile: “Cinema Novo” e dopo*. Veneza, 1981 (catálogo da amostra de mesmo nome); PAULO EMÍLIO SALES GOMES, *Panorama do cinema brasileiro*. São Paulo, 1966 (com Adhemar Gonzaga); MARIA RITA GALVÃO, *Cinema paulistano*, 1975; ISMAIL XAVIER, *Discurso cinematográfico*, 1977; RANDAL JOHNSON e ROBERT STAM, *Brazilian cinema*, 1982; GLAUBER ROCHA, *Longa-metragens: Barravento*. Rio de Janeiro, 1962; Id., *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 1963; Id., *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964; Id., *Terra em transe*. Rio de Janeiro, 1967; Id., *Câncer*. Rio de Janeiro, 1968; Id., *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Rio de Janeiro, 1969; Id., *Claro!*, Rio de Janeiro, 1976; Id., *Revolução do cinema*. Rio de Janeiro, 1981 (ensaio); Id., *Saggi e invettive sul Nuovo Cinema*. Turim, 1986; Id., *Scritti sul cinema*. Veneza, 1986; PEDRO DEL PICCHIA e VIRGÍNIA MURANO, *Glauber. o leão de Veneza*, 1982; RAQUEL GERBER, *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha*, 1982; BEATRIZ RESENDE, “Parceiros do imaginário: cinema e literatura no Brasil”, in *Letterature d'America*. Roma, 1994, t. XIV, nº 57–58. pp. 125–147.

A CRÍTICA COMO LITERATURA E A CRÍTICA COMO CIÊNCIA

GRIECO, AGRIPIANO (Paraíba do Sul, RJ, 15 de outubro de 1888 – Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1973).

Textos: *Fetiches e fantoches*. Rio de Janeiro, 1922; *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933; *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935; *Poetas e prosadores do Brasil*. Lisboa, 1968.

CARVALHO, RONALD DE (Rio de Janeiro, 16 de abril de 1893 – 15 de fevereiro de 1935).

Textos: *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1919; *O espelho de Ariel*. Rio de Janeiro, 1922; *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1924–1931.

LIMA, ALCEU AMOROSO (Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1893 – Petrópolis, RJ, 14 de agosto de 1983); pseudônimo: Tristão de Ataíde.

Textos: CRÍTICA LITERÁRIA: *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro, 1922; *Estudos*. Rio de Janeiro, cinco séries: 1927, 1928, 1930, 1931, 1933; *O espírito e o mundo*. Rio de Janeiro, 1936; *Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro, 1939; *Três ensaios sobre Machado de Assis*. Belo Horizonte, 1941; *Poesia brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 1941; *Estética literária*. Rio de Janeiro, 1945; *O crítico literário*. Rio de Janeiro, 1945; *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948; *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956; *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956; *Olavo Bilac*, 1957 (antologia); *Estudos literários*. Rio de Janeiro, 1966; *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro, 1969; *Teoria. crítica e história*. Petrópolis, 1980. RELIGIÃO: *Tentativa de itinerário*, 1929; *Adeus à disponibilidade*, 1929; *De Pio II a Pio IX*, 1929; *Freud*, 1929; *As repercussões do catolicismo*, 1932; *Contra-revolução espiritual*, 1933; *Pela Ação Católica*, 1935; *Elementos de Ação Católica*, 1938 e 1947, 2 vols.; *Dois grandes bispos*, 1943–1944; *A Igreja e o novo mundo*, 1943; *Mensagem de Roma*, 1950; *Meditação sobre o mundo interior*. Rio de Janeiro, 1954; *A vida sobrenatural e o mundo moderno*, 1956; *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro, 1983; *Tudo é mistério*. Rio de Janeiro, 1983. SOCIOLOGIA: *Preparação à sociologia*. Rio de Janeiro, 1931; *Problema da burguesia*. Rio de Janeiro, 1932; *Pela reforma social*, 1933; *Da tribuna e da imprensa*, 1935; *No limiar da idade nova*, 1935; *Meditação sobre o mundo moderno*, 1942; *Mitos de nosso tempo*, Rio de Janeiro 1943; *O problema do trabalho*, 1946; *O existencialismo*. Rio de Janeiro, 1951. PEDAGOGIA, PSICOLOGIA E MEMÓRIAS: *Debates pedagógicos*, 1931; *Idade. sexo e tempo*. Rio de Janeiro, 1938; *Humanismo pedagógico*. Rio de Janeiro, 1944; *Voz de Minas*, 1945; *Manhãs de São Lourenço*. Rio de Janeiro, 1950; *Europa de hoje*, 1951; *A realidade americana*, 1954; *Revolução. ação ou reforma*, 1964; *Memórias improvisadas*. Petrópolis, 1973; *Diálogos*. Rio de Janeiro, 1983; *Memorando dos 90*, 1984.

Estudos: RONALD DE CARVALHO, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, vol. II; CARLOS DANTE DE MORAIS, *Tristão de Ataíde e outros ensaios*. Porto Alegre, 1937; MÁRIO DE ANDRADE, *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; ALVIM CORREIA, *Alceu e a crítica*. Rio de Janeiro, 1948; OTTO MARIA CARPEAUX, *Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro, 1978; GILBERTO MENDONÇA TELES, *A presença de Tristão de Ataíde*, 1979; AFRÂNIO COUTINHO, *Tristão de Ataíde o crítico*. Rio de Janeiro, 1980; ANTÔNIO C. VILAÇA, *O desafio da liberdade*. Rio de Janeiro, 1983; EPAMINONDA J. DE ARAÚJO, *Um jovem nonagenário*. Rio de Janeiro, 1983.

CARPEAUX, OTTO MARIA (Viena, 9 de março de 1900 – Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1978).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *A cinza do purgatório*, 1942; *Origens e fins*, 1943; *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 1964, 3ª ed.; *José Lins do Rego*, 1952; *Perguntas e respostas*, 1953; *Retratos e leituras*, 1953; *Uma nova história da música*, 1958; *Presenças*, 1958; *Livros na mesa*, 1960; *Literatura alemã*, 1964; *História da literatura ocidental*, 1959–1965, 9 vols.; *O Brasil no espelho do mundo*, 1965; *A batalha da América Latina*, 1966; *25 anos de literatura*, 1968; *Hemingway. tempo. vida e obra*, 1971; *Alceu Amoroso Lima*, 1978; *Reflexo e realidade*, s.d.

Estudos: GILBERTO MENDONÇA TELES, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1972; ARTUR EDUARDO BENEVIDES, *Evolução da poesia e do romance cearenses*. Fortaleza, 1976; JOSÉ A. PEREIRA RIBEIRO, *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo, 1976; REGINALDO GUIMARÃES, *O folclore na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; MANOEL ONOFRE JÚNIOR, *Estudos norte-riograndenses*. Natal, 1978.

MEYER, AUGUSTO (Porto Alegre, RS, 24 de janeiro de 1902 – Rio de Janeiro, 10 de julho de 1970).

Textos: *Machado de Assis*, 1935; *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943 (e 1969); *À sombra da estante*. Rio de Janeiro, 1947; *Preto e branco*. Rio de Janeiro, 1956; *Camões. o bruxo, e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1958; *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1964; *A forma secreta*. Rio de Janeiro, 1965.

HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE (São Paulo, 11 de julho de 1902 – 24 de abril de 1982).

Textos: *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, 1936; *Cobra de vidro*. São Paulo, 1944; *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1944 (em colaboração); *Monções*. Rio de Janeiro, 1945; *Da escravidão ao trabalho livre*, 1948; *Visão do Paraíso*. São Paulo, 1959; *História da civilização*, 1973 (em colaboração).

PEREIRA, LÚCIA VERA MIGUEL (Barbacena, MG, 12 de dezembro de 1903 – Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1959).

Textos: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1936; *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro 1943; *Prosa de ficção*, 1950; *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro, 1952; *Cabra-Cega*. Rio de Janeiro, 1954.

BROCA, BRITO (José Brito Broca, Guaratinguetá, SP, 6 de outubro de 1904 – Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1961).

Textos: *Americanos*, 1944; *Pensadores franceses*, 1948; “Coelho Neto, romancista”, in *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952; *Raul Pompeia*, 1956; *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro, 1956; *Horas de leitura*, 1957; *Machado de Assis e outros estudos*, 1957 e São Paulo, 1983; *Pontos de referência*, 1962; *Introdução ao estudo da literatura brasileira*, 1963 (com J. Galante de Sousa); *O caderno e o saxofone*, 1966; *Memórias*, 1968; *Românticos. pré-românticos. ultrarromânticos*. São Paulo, 1979; *Ensaio de mão canhestra*. São Paulo, 1981.

Estudos: OTTO MARIA CARPEAUX, “O amigo perdido”, in *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961; ALEXANDRE EULÁLIO, “Broca (José) Brito. Verbete para uma enciclopédia em branco”, in *Correio da Manhã*, 26 de agosto de 1961; HOMERO SENA, “A vida literária de Brito Broca”, in *Correio da Manhã*, 26 de agosto de 1961; ALCÂNTARA SILVEIRA, “Brito Broca”, in *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961; FAUSTO CUNHA, *A luta literária*. Rio de Janeiro, 1964; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Método e interpretação*. Rio de Janeiro, 1965.

PROENÇA, CAVALCANTI (Manuel Cavalcanti Proença: Cuiabá, MT, 15 de julho de 1905 – Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1966).

Textos: *Ribeira de São Francisco*, 1942; *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo, 1955; *Ritmo e poesia*, 1955; *Nove anos de praça*, 1956; *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1960; *Estudos literários*, 1971; *Literatura de cordel*, 1971.

ARINOS, AFONSO (Afonso Arinos Sobrinho de Melo Franco: Belo Horizonte, MG, 27 de novembro de 1905 – Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1990).

Textos: *Espelho de três faces*, 1937; *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Rio de Janeiro, 1937; *Mar de Sargãos*. São Paulo, 1944; *Memórias: alma do tempo*. Rio de Janeiro, 1961; *A escalada*. Rio de Janeiro, 1965; *Planalto*. Rio de Janeiro, 1968; *As ideias políticas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1979; *Amor a Roma*. Rio de Janeiro, 1982.

COUTINHO, AFRÂNIO (Afrânio dos Santos Coutinho: Salvador, BA, 14 de março de 1911).

Textos: *Daniel Rops e a ânsia do sentido novo da existência*. Salvador, 1935; *O humanismo ideal de vida*. Salvador, 1938; *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1940; *Aspectos de literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1951; *Correntes cruzadas*. Rio de Janeiro, 1952; *Por uma crítica estética*. Rio de Janeiro, 1953; *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1955–1959, 4 vols. (2ª ed. Rio de Janeiro, 1968–1971, 6 vols.; 3ª ed. revista e ampliada 1986, 6 vols.); *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro, 1957; *Euclides. Capistrano e Araripe*. Rio de Janeiro, 1959; *Introdução à literatura no Brasil* (ed.). Rio de Janeiro, 1959 (9ª ed. Rio de Janeiro, 1979); *A crítica*. Salvador, 1959; *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1960; *Conceito da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1960 (5ª ed. Petrópolis, 1981); *Brasil e brasileiros de hoje* (ed.). Rio de Janeiro, 1961, 2 vols.; *No hospital das letras*. Rio de Janeiro, 1963; *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, 1965; *Antologia brasileira de literatura*. Rio de Janeiro, 1965–1967, 3 vols.; *Crítica e poética*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed. Rio de Janeiro, 1980); *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro, 1968; *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro, 1969; “A vida intelectual no Rio de Janeiro”, in *O Rio de Janeiro no tempo da independência*. Rio de Janeiro, 1972; *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro, 1974, 2 vols.; *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro, 1976; *Evolução da crítica literária brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; *Universidade. instituição crítica*. Rio de Janeiro, 1977; *O erotismo na literatura*. Rio de Janeiro, 1979; *Tristão de Ataíde. o crítico*. Rio de Janeiro, 1980; *O processo da descolonização literária*, 1983; J. Galante de Sousa (ed.), *Enciclopédia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1985, 2 vols.; *Enciclopédia da literatura brasileira* (ed.). Rio de Janeiro, 1990, 2 vols.

Estudos: JOSÉ ANTÔNIO TOBIAS, *História das ideias estéticas no Brasil*. São Paulo, 1967; *Miscelânea em homenagem a Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro, 1984.

LINS, ÁLVARO (Álvaro de Barros Lins: Caruaru, PE, 14 de dezembro de 1912 – Rio de Janeiro, 5 de junho de 1970).

Textos: *História literária de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro, 1939; *Notas de um diário crítico*, 1943, vol. I; *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro, 1950; *Jornal de Crítica*, 1941–1951, série VI; Álvaro Lins e outros, *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro, 1952; *Roteiro literário do Brasil e de Portugal*. Rio de Janeiro, 1956, 2 vols. (com Aurélio Buarque de Holanda); *Discurso sobre Camões e Portugal*. Rio de Janeiro, 1956, 2 vols.; *Estudo sobre Roquette Pinto*, 1956; *A glória de César e o punhal de Brutus*. Rio de Janeiro, 1962; *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro, 1963; *Jornal de Crítica*, 1963, série VII; *Os mortos de sobrecaçaca*, 1963; *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro, 1963; *Filosofia. história e crítica da literatura brasileira*, 1967.

Estudos: ARTUR EDUARDO BENEVIDES, *Evolução da poesia e do romance cearenses*. Fortaleza, 1976; ADÉLIA B. DE M. BOLLE, *A obra crítica de Álvaro Lins e a sua função histórica*, 1979; *Homenagem a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, 1980.

CANDIDO, ANTONIO (Antonio Candido de Melo e Sousa, Rio de Janeiro 24 de julho de 1918).

Textos: *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, 1945; *Brigada Ligeira*. São Paulo, 1945; *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, 1956; *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, 1959 (5ª ed. Itatiaia, 1975, 2 vols.); *O observador literário*. São Paulo, 1959; *Presença da literatura brasileira*. São Paulo, 1964; *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro, 1964 (3ª ed. São Paulo, 1979); *Tese e antítese*. São Paulo, 1964 (3ª ed. 1978); *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1965 (4ª ed. 1976); *Vários escritos*. São Paulo, 1970 (2ª ed. 1977); *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. São Paulo, 1970; *Teresina etc.* Rio de Janeiro, 1980; *Na sala de aula*. São Paulo, 1985; *A educação pela noite*, 1987, bem como numerosos artigos e ensaios.

Estudos: Para uma bibliografia completa, cf. *Dentro do texto. dentro da vida. Ensaaios sobre Antonio Candido*. São Paulo, 1992.

MARTINS, WILSON (São Paulo, 3 de março de 1921).

Textos: *Interpretações*. Rio de Janeiro, 1946; *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952; *O modernismo*. São Paulo, 1965; *Structural Perspectivism in Guimarães Rosa*. Nova York, 1973; *História da inteligência brasileira*. São Paulo, 1976–1979, 7 vols.; *Teatro brasileiro contemporâneo* (em colaboração com Seymour Menton). Nova York, 1979.

BOSI, ALFREDO (São Paulo, 26 de agosto de 1936).

Textos: Todos em São Paulo: *O pré-modernismo*, 1966; *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, 1970, chegou à 32ª ed. em 1994; *O conto brasileiro contemporâneo*, 1975; *A palavra e a vida*, 1976; *O ser e o tempo na poesia*, 1977; *Céu e Inferno*, 1988; *Dialética da colonização*. São Paulo, 1992.

Para os outros autores, as informações foram incluídas no texto.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Obras de informação geral

1.1. BIBLIOGRAFIAS

ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS, *Bibliografia das bibliografias brasileiras*. Rio de Janeiro, 1942.

Bibliografia literária: Id., *Bibliografia brasileira*, t/1. *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1949 (em ordem alfabética, para em “Andrade, M.”); Id., a pesquisa bibliográfica aplicada à história de Sílvio Romero (ver abaixo): *Bibliografia da História da literatura brasileira de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro, 1944, vol. 1 (prevista em 8 vol., cada um dedicado a um dos problemas enfrentados por Romero, limita-se à glosa bibliográfica do primeiro volume de *História*, em sua 3ª ed.); RUBENS BORBA DE MORAES e WILLIAM BERRIEN (eds.), *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1949 (as pp. 646–739 são dedicadas à literatura; generalidades: pp. 639–645; pensadores críticos e ensaístas: pp. 646–683; romances, contos e novelas: pp. 684–705; poesias: pp. 706–726; teatro: pp. 727–739). Ainda de RUBENS BORBA DE MORAES, *Bibliographia Brasiliana. A Bibliographical Essay on Rare Books about Brazil Published from 1504 to 1900 and Works of Brazilian Authors Published abroad before the Independence of Brazil in 1822*. Amsterdam–Rio de Janeiro: Colibris Editora, 1958, 2 vol.; Id., *Bibliographia Brasiliana. Rare Books of Brazil Published from 1504 to 1900 and Works by Brazilian Authors of the Colonial Period*, 2 vol., UCLA, Los Angeles Cal. – Cosmos, Rio de Janeiro, 1983; Id., *Bibliografia do período colonial*. São Paulo, 1969. Desde 1983, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em continuação ao *Boletim bibliográfico da Biblioteca Nacional*, publica a *Bibliografia brasileira*, Rio de Janeiro, na qual, aliás, somente uma pequena seção é dedicada à literatura (nº 800 segundo a class. Dewey).

Para os primeiros séculos, têm ainda interesse as obras clássicas de: INOCÊNCIO FRANCISCO DA SILVA (e continuações), *Dicionário bibliográfico português. Estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, 1858–1923, 22 vol.; AUGUSTO SACRAMENTO BLAKE, *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1883–1902, 7 vol. (reimpressão anastática: Kraus Reprints, Nedeln, Lichtenstein, 1969); *Índice alfabético*. Rio de Janeiro, 1937; JEREMIAS D. M. FORD (e colaboradores), *A Tentative Bibliography of Brazilian Belles-Lettres*. Cambridge, Mass., 1931 (dicionário-catálogo com apêndice, pp. 185–201, dedicado a periódicos).

Atualmente, o mais acessível e informado repertório bibliográfico (com fichas em ordem cronológica), é ainda o de Otto Maria Carpeaux, *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 1949 (4ª ed., Rio de Janeiro 1968; reeditado em 1971). Por fim, para uma abordagem bibliográfica dos estudos brasileiros em geral, pode-se recorrer a Nelson Werneck Sodré, *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. Rio de Janeiro, 1967, 3ª ed.

1.2. DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

Verbetes biobibliográficos em todas as grandes enciclopédias de luxo brasileiras a partir de *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*. Lisboa–Rio de Janeiro, s.d., 39 vol., mas a partir dos anos 1950, com sucessivos apêndices e atualizações. Exclusivamente literária, com ampla bibliografia, a *Enciclopédia de literatura brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa. Rio de Janeiro, 1990, 2 vol.

Dentre os dicionários, os mais atualizados e com validade crítica atualmente são: MASSAUD MOISÉS e JOSÉ PAULO PAIS (ed.), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1980, 2ª ed.; CELSO PEDRO LUFT, *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre, 1967; RAIMUNDO DE MENEZES, *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo, 1969, 5 vol. (depois Rio de Janeiro, 1978); ASSIS BRASIL, *Dicionário prático de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1979; JACINTO DO PRADO COELHO (ed.), *Dicionário de literatura (Literatura portuguesa. Literatura brasileira. Literatura galega. Estilística literária)*. Porto (Portugal), 1987, 3ª ed., 5 vol.; DAVID WILLIAM FOSTER e ROBERTO REIS, *Dictionary of contemporary brazilian authors*. Tempe, 1981. Rico de informações, especialmente biográficas (registra até mesmo todos os pseudônimos sob os quais os autores, especialmente os do século XIX, escreveram em jornais e revistas) é: RAIMUNDO DE MENEZES, *Dicionário literário brasileiro ilustrado*, com prefácio de Antonio Candido. São Paulo, 1969, 5 vol.

Um índice geral (parcial) dos verbetes recorrentes nos vários dicionários biobibliográficos (orientado para os índices sobre obras isoladas publicadas por vários autores no *Boletim bibliográfico* da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo e da *RdL* do Rio de Janeiro) in J. GALANTE DE SOUSA (ed.), *Índice de bibliografia brasileira*. Rio de Janeiro: INL, 1963. De pouco interesse, mesmo bibliográfico: I. F. VELHO SOBRINHO, *Dicionário biobibliográfico brasileiro*, vol. I, Rio de Janeiro, 1937; vol. II, Rio de Janeiro, 1940 (se encerra na letra B); e HENRIQUE PERDIGÃO, *Dicionário universal de literatura. Bio-bibliográfico e cronológico*. Porto Alegre, 1934 (2ª ed., Porto Alegre 1940), que também inclui, com muitos erros e lacunas, informações sobre autores brasileiros.

Algumas informações podem ser fornecidas também pelas biografias coletivas (frequentemente romaneadas) oitocentistas: JOÃO MANUEL PEREIRA DA SILVA, *Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais*. Paris, 1858, 2 vol.; JOAQUIM MANUEL DE MACEDO, *Ano biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1876, 3 vol., com um vol. IV, *Suplemento*. Rio de Janeiro, 1880; MANUEL PINHEIRO CHAGAS, *Brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro, 1881; ARTUR MOTA, *Vultos e livros*. São Paulo, 1921 (velho manual contendo perfis de acadêmicos brasileiros e dos autores que “teriam merecido de sê-lo”).

1.3. COLEÇÕES DE TEXTOS

Entre as coleções dos clássicos, a mais importante hoje é aquela iniciada no Rio de Janeiro no ano 1950 por José Aguilar e continuada hoje, sempre no Rio de Janeiro, pela Nova Aguilar (volume das *Obras completas*, em edições confiáveis e, recentemente, críticas, estilo Plêiade).

Edições críticas de obras individuais de grandes autores na *Coleção arquivo*, dedicada à literatura da América Latina (com algumas concessões à Europa, como no caso da ed. de *Mensagem*, de F. Pessoa), patrocinada pela Unesco. Já foram lançados os volumes dedicados a *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector.

Econômica e útil, a coleção *Nossos clássicos*. Rio de Janeiro: Agir (com boas introduções e bibliografias). Existem também muitas outras coleções de nível popular e escolar (*Coleção brasileira de ouro*, Rio de Janeiro; *Obras imortais da nossa literatura*. Rio de Janeiro: Editora Três, etc.). Toda instituição (do Instituto Nacional do Livro, à *Coleção de literatura brasileira*) e, pode-se dizer, toda editora (desde a José Olympio, do Rio de Janeiro, à Record, de São Paulo–Rio de Janeiro, e à Nova Fronteira, do Rio de Janeiro) tem sua coleção de clássicos ou de autores modernos. Recentemente, o nível de algumas destas edições tem melhorado muito.

1.4. ANTOLOGIAS

A literatura brasileira nasceu com os parnasos e os florilégios do século XIX: JANUÁRIO DA CUNHA BARBOSA, *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil...* Rio de Janeiro, 1829–1932, 2 vol.; JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E SILVA, *Modulações poéticas. Precedidas de um bosquejo da história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1841; JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E SILVA e EMÍLIO ADET, *História da literatura brasileira. Mosaico poético*. Rio de Janeiro, 1844; J. M. PEREIRA DA SILVA, *Parnaso brasileiro ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros. desde o descobrimento do Brasil. precedida de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira*, vol. I, Rio de Janeiro, 1843; vol. II, Rio de Janeiro, 1848; FRANCISCO ADOLFO DE VARNHAGEN, *Florilégio da poesia brasileira...*, precedido por um *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil* (clássico do gênero), vol. I–II, Lisboa, 1850; vol. III, Madrid, 1953 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1946, 3 vol.).

Desde então, a antologia se tornou no Brasil o campo de testes da crítica. Poetas, estudiosos de literatura e críticos literários tentaram oferecer, por meio de suas escolhas, recuperações e exclusões, interpretações pessoais ou escolares de um patrimônio literário ainda suscetível a novas interpretações. Deixando de lado as antologias regionais (para as quais ver abaixo), podemos lembrar das seguintes antologias modernas:

1.4.1. ANTOLOGIAS GERAIS

Com matéria distribuída em ordem cronológica: FAUSTO BARRETO e CARLOS DE LAET, *Antologia nacional*. Rio de Janeiro, 1895 (42ª ed., Rio de Janeiro, 1970), manual clássico, agora ultrapassado, sobre o qual muitas gerações foram formadas; ÁLVARO LINS e AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, *Roteiro literário de Portugal e do Brasil*. Rio de Janeiro, 1956, 2 vol., vol. II, *Brasileiros* (2ª ed., 1966); ANTONIO CANDIDO e JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Presença da literatura brasileira*, vol. I. *Das origens ao romantismo*; vol. II. *Do romantismo ao simbolismo*; vol. III. *Modernismo* (3ª ed., São Paulo, 1968); WALMIR AYALA (ed.), *Poetas novos do Brasil*. Rio de Janeiro, 1969; MASSAUD MOISÉS, *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo, 1971. Dentre as antologias gerais com material para temas literários: DIRCE RIEDEL e outros, *Literatura brasileira em curso*. Rio de Janeiro, 1968.

1.4.2. Antologias dedicadas à poesia

O *Panorama da poesia brasileira*, em 6 vol., cada um dedicado a um setor cronológico, publicado pela Civilização Brasileira do Rio de Janeiro (vol. I. Antônio Soares Amora, *Era luso-brasileira*, 1959; vol. II. Edgar Cavalheiro, *O romantismo*, 1959; vol. III. Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Parnasianismo*, 1959; vol. IV. Bernardo Góis, *O simbolismo*, 1959; vol. V. Fernando Góis, *O pré-modernismo*, 1960; vol. VI. Mário da Silva Brito, *O modernismo*, 1959); e todas as antologias organizadas por MANUEL BANDEIRA, desde *Apresentação da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, 1969, 3ª ed., até *Antologia dos poetas brasileiros. Fase colonial. os românticos. os árcades*, em colaboração com Walmir Ayala, Rio de Janeiro, 1967; *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro, 1937 (citada aqui em sua 7ª ed., por Aurélio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, 1965); *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*, 1946; *Poesia do Brasil*, em colaboração com G. Merquior. Rio de Janeiro, 1963; *Antologia dos poetas brasileiros fase moderna* (vol. I. *Antes do modernismo. O modernismo*; vol. II. *Depois do modernismo*), em colaboração com Walmir Ayala, Rio de Janeiro, 1967. WALMIR AYALA (ed.), *Poetas novos do Brasil*. Rio de Janeiro, 1969; HELOÍSA BUARQUE DE HOLANDA (ed.), *26 poetas de hoje*. Rio de Janeiro, 1976; ESDRAS DO NASCIMENTO (ed.), *Histórias de amor infeliz*. Rio de Janeiro, 1985; CARLOS NEJAR, *Antologia da poesia brasileira contemporânea*. Lisboa, 1986. Uma antologia da poesia feminina, com estudo introdutório de Domingos Carvalho da Silva: *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo, 1959.

1.4.3. Antologias dedicadas à narrativa

Panorama do conto brasileiro, em 11 vol., precedido por importantes prefácios, publicado pela Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, desde 1959. GRACILIANO RAMOS, *Seleção de contos e novelas*. Rio de Janeiro, 1957, 3 vol. (com distribuição em ordem geográfica); MOACIR C. LOPES, *Antologia de contistas novos*. Rio de Janeiro, 1971, 2 vol.; ALFREDO BOSI (ed.), *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, 1975; 2ª ed., 1981.

Valiosas coleções antológicas individuais de poesia e ficção nas duas séries: *Os melhores poemas de...* e *Os melhores contos de...*, dirigidas por Edla Van Steen. São Paulo: Global.

2. Histórias literárias

2.1. HISTÓRIA DO GÊNERO

MARIA LEONOR VOIGTLAENDER, “Bibliografia da história da literatura brasileira”, in *Boletim bibliográfico*. São Paulo, 1950, t. XIV, pp. 103–116; e, sobretudo: BRITO BROCA e J. GALANTE DE SOUSA, *Introdução ao estudo da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1963: bibliografia de obras subsidiárias da *Enciclopédia brasileira* do INL: síntese crítico-histórica seguida de bibliografia.

2.2. OBRAS GERAIS

A historiografia literária brasileira abre-se com o nome de: FERDINAND DENIS, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* [esta última entre as pp. 513–601]. Paris, 1826. Aqueles que são mencionados como seus antecessores (Bouterweck, Sismondi, Schlichtjhorst) não fazem menção senão a alguns autores (o “Judeu” e Cláudio Manuel da Costa), sempre no contexto da literatura portuguesa. Veja-se: FREDRICH BOUTERWECK, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Göttingen, 1805–1810, 12 vol. (incluso na coletânea *Geschichteder Kunst und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. von einer Gesellschaft gelehrter männer ausgearbeitet*, que era a “enciclopédia” alemã, Göttingen, 1801– 1819): vol. IV. *Portugiesische Literatur* (que faz parte, com o vol. III, da *Geschichte der Spanischen und Portugiesischen literatur* em 2 vol.; cf. trad. inglesa *History of Spanish and Portuge se Literature. by Frederick Bouterweck in two Volumes. Translated from the Original German by Thomasina Ross*; vol. II. *Portuguese Literature*, Londres, 1823; reimp., Londres, 1847; há também traduções contemporâneas em francês e espanhol); J. CH. L. SIMONDE DE SISMONDI, *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris, 1913, 4 vol. (3ª ed., Paris, 1829); CARL SCHLICHTJHORST, *Rio de Janeiro. Wie es ist*. Hanôver, 1829 (com um rápido aceno à história literária do Brasil: “Literatur von Brasilien”, pp. 200–226), trad. brasileira: Emmy Dodt e Gustavo Barroso (ed.), *Rio de Janeiro. Como é: 1824–1826*. Rio de Janeiro, 1943.

Depois do panorama romântico de Ferdinand Denis, surgem as primeiras coletâneas antológicas dedicadas a autores “nacionais” (cf. acima, “1.4. Antologias”), enquanto Magalhães, o apóstolo do romantismo, traçava, numa conferência em Paris, o programa de uma obra nunca depois realizada, mas em que se inspirariam todos os futuros historiadores da literatura brasileira. Cf.: DOMINGOS JOSÉ GONÇALVES DE MAGALHÃES, “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, in *Niterói. Revista Brasiliense*. Paris, 1836, t. I, pp. 132–159, depois in *Opúsculos históricos e literários* (ver o vol. VIII das *Obras* de Gonçalves de Magalhães, Rio de Janeiro, 1965).

Ao exemplo e ao estímulo de Gonçalves de Magalhães se devem: JOAQUIM CAETANO FERNANDES PINHEIRO, *Curso elementar de literatura nacional*. Rio de Janeiro, 1854, (contanto que ainda ligado aos velhos padrões); e sobretudo: FERDINAND WOLF, *Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne. Suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlim, 1863, trad. brasileira, com prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad, “O Brasil literário (História da literatura brasileira)”, in *Brasiliana*. São Paulo, 1955, vol. 277.

Estudada, porém, até quase ao fim do século XIX, como simples apêndice da literatura portuguesa (e a prática se perpetua, por exemplo, nas *Storie letterarie di tutti i tempi e di tutti i paesi*. Milão, 1968, trad. publicada pela Bompiani das *Literaturen der Welt*, ed. por Wolfgang von Einsiedel, pp. 300–321), a literatura brasileira encontrou seus maiores historiadores em: SÍLVIO ROMERO, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1888, 2 vol., obra fundamental da historiografia literária brasileira, ou melhor, da história da cultura brasileira, onde a literatura é vista sob o ângulo essencialmente sociológico. A partir da 3ª ed., foi organizada pelo filho do autor, Nelson Romero, Rio de Janeiro, 1943, 5 vol. (5ª ed., Rio de Janeiro, 1969, mera reimpressão da 3ª ed.). A obra reúne também outros escritos do autor; e JOSÉ VERÍSSIMO, *História da literatura brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de

Janeiro, 1916; citados aqui em sua 5ª ed., Rio de Janeiro, 1969: obra clássica que completa a de Sílvio Romero, acrescentando à informação o juízo estético.

A partir dessas duas obras tomam impulso muitas outras de segundo plano, enumeradas apenas a título de informação: SÍLVIO ROMERO, “A literatura, 1500–1900”, in *Livro do Centenário* [do descobrimento do Brasil]. Rio de Janeiro, 1900; SÍLVIO ROMERO e JOÃO RIBEIRO, *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1902, 2ª ed.; PEDRO JÚLIO BARBUDA, *Literatura brasileira*. Bahia, 1916; CIRO DE AZEVEDO, *Conferencias sobre literatura brasileña*. Montevideu, 1918; ALFREDO GOMES, “História literária”, inclusa no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, 1922, vol. II, pp. 1297–1526; ISAAC GOLDBERG, *Brazilian Literature*. Nova York, 1922; JORGE O. ABREU, *História da literatura nacional*. Rio de Janeiro, 1931; ARTUR MOTA, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1930, 2 vol. (limitado aos séculos XVI, XVII e XVIII); AFRÂNIO PEIXOTO, *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1931; GEORGES LE GENTIL, *La littérature portugaise*. Paris, 1935 (as pp. 179–196 são dedicadas à literatura brasileira); BRÁULIO SÁNCHEZ-SÁEZ, *Vieja y nueva literatura del Brasil*. Santiago del Chile, 1935; BEZERRA DE FREITAS, *História da literatura brasileira*. Porto Alegre, 1939; JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA, *História breve da literatura brasileira*. Lisboa, 1939 (ed. brasileira, Martins, 1956, 2ª ed.; trad. espanhola de P. Vázquez, Madrid, 1958); VIRGÍNIA CORTES DE LACERDA, *Unidades literárias. História da literatura brasileira*. São Paulo, 1944 (2ª ed., 1952); MOZART SORIANO ADERALDO, *Esboço de história da literatura brasileira*. Fortaleza, 1948.

Atualmente a história literária mais ambiciosa ainda é: *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, 1955–1959, 3 vol. e 4 tomos; ver a 2ª ed. em 6 vol. (existe ainda uma 3ª ed., mas aqui as citações são da 2ª): vol. I. *Introduções — Barroco — Neoclassicismo — Arcadismo*. Rio de Janeiro, 1968; vol. II. *Romantismo*. Rio de Janeiro, 1969; vol. III. *Realismo — Naturalismo — Parnasianismo*. Rio de Janeiro, 1969; vol. IV. *Simbolismo — Impressionismo — Transição*. Rio de Janeiro, 1969; vol. V. *Modernismo*. Rio de Janeiro, 1970; vol. VI. *Teatro — Conto — Crônica — A nova literatura*. Rio de Janeiro, 1971. A obra é fundada no conceito de periodização estilística, e tende a compreender o fato literário com base em critérios puramente estéticos.

Um empreendimento coletivo de grande fôlego é a *Literatura brasileira* em 6 vol. na coletânea *Roteiro das grandes literaturas* da Editora Cultrix de São Paulo, desde 1962 (vol. I: JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Era colonial*, 1962, 3ª ed., 1967; vol. II: ANTÔNIO SOARES AMORA, *O romantismo*, 1967; vol. III: JOÃO PACHECO, *O realismo*, 1963; vol. IV: MASSAUD MOISÉS, *O simbolismo*, 1966; vol. V: ALFREDO BOSI, *O pré-modernismo*, 1966; vol. VI: WILSON MARTINS, *O modernismo*, 1965; da 3ª ed. deste último volume, São Paulo, 1969, trad. americana com o título *The Modernist Idea. A Critical Survey of Brazilian Writing in Twentieth Century*, ed. por Jack E. Tomlins. Nova York, 1970 [mas efetivamente 1971]). Por fim, entre as histórias literárias mais recentes, veja: MASSAUD MOISÉS, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1983–1989, 5 vol.

Para um público de língua inglesa, tabelas cronológicas de: J. NEWHALL LINCOLN, *Charts of Brazilian Literature*, Ann Arbor Mich., 1947; ÉRICO VERÍSSIMO, *Brazilian Literature. An Outline*. Toronto, 1945; SAMUEL PUTNAM, *Marvelous Journey. A Survey of Four Centuries of Brazilian Literature*. Nova York, 1948; EARL W. THOMAS, “Brazilian Literature”, in *Brazil. Portraits of Half a Continent*, T. Lynn (ed.). Nova York, 1951, pp. 401–422; MANUEL BANDEIRA, *Brief History of Brazilian Literature*. Nova York, 1954.

2.3. MANUAIS

Dentre as tentativas de sistematizar a matéria em manuais, cf.: RONALD DE CARVALHO, *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1919 (a última ed. revista pelo autor é aquela do Rio de Janeiro, 1935, 5ª ed., com sucessivas reimpressões: 13ª ed., Rio de Janeiro, 1968; trad. italiana, Florença, 1930). Como informação, a obra está presa aos primeiros anos do século, mas atenta às grandes ideias estéticas universais: até algumas décadas atrás, era o manual clássico para a aculturação escolar. ANTÔNIO SOARES AMORA, *História da literatura brasileira (séc. XVI–XX)*. São Paulo, 1954 (8ª ed. revista, São Paulo, 1974); LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Síntese crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1971; ASSIS BRASIL, *A nova literatura*. Rio de Janeiro–Brasília, 1973; LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Curso de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1975; AFRÂNIO COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1975, 7ª ed.; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *La littérature brésilienne*. Paris, 1981 (2ª ed., Paris, 1996; trad. brasileira, *A literatura brasileira. Das origens a 1945*. São Paulo, 1988; trad. italiana, *Profilo della letteratura brasiliana*. Roma, 1992); AFRÂNIO COUTINHO, *As formas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1984. Muito informativo e com uma clara abordagem crítica: ALFREDO BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 1970 (32ª ed., São Paulo 1994).

Para uma interpretação socioeconômica da literatura brasileira: NELSON WERNECK SODRÉ, *História da literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*. São Paulo, 1938 (ver a última ed., Rio de Janeiro, 1976); do mesmo autor: *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*. São Paulo, 1943; e o belo ensaio de: ANTONIO CANDIDO, “Nature, éléments et trajectoire de la culture brésilienne”, na obra coletiva *Terzo mondo e comunità sociale*. Marzorati, Florença, 1967, pp. 411–415; Id., *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1976; MANUEL ANTÔNIO DE CASTRO e outros, *Origens da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1979; MARIA CECÍLIA MALTA VALE, *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, 1982; ROBERTO SCHWARZ (ed.), *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, 1983; MARIA ELISA COLLIER PRAGANA, *Literatura no Nordeste: entorno de sua expressão social*. Rio de Janeiro, 1983; NICOLAU SEVCENKO, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, 1983.

Para uma compreensão do processo formativo da literatura brasileira, continua a ser fundamental: ANTONIO CANDIDO, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo, 1959 (aqui citado na 3ª ed., Rio de Janeiro, 1969, 2 vol.).

Para uma definição do conceito de literatura brasileira, além das apontadas em COUTINHO, cf. ALCEU AMOROSO LIMA (Tristão de Ataíde), *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956 (ainda do mesmo autor, o esquemático *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956).

2.4. HISTÓRIAS POR GÊNERO LITERÁRIO

2.4.1. Poesia

Muitos dos ensaios mais interessantes sobre a poesia brasileira foram publicados como introduções a antologias de poesias (cf. supra, “1.4. Antologias”). Veja o ensaio de F. A. DE

VARNHAGEN, “Ensaio histórico sobre as letras do Brasil”, introdução ao *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa, 1850–1853; e a inteligente e equilibrada seleção de Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, com sucessivas reimpressões (5ª ed., Rio de Janeiro 1969). Entre os perfis autônomos, ver: AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1947); SÉRGIO MILLIET, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; APARÍCIO FERNANDES, *Trovadores do Brasil*. Rio de Janeiro, 1966–1970, 3 vol.; GASTÓN FIGUEIRA, *Poesia brasileira contemporânea (1920–1968)*. Montevideu, 1969; APARÍCIO FERNANDES, *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1975; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, 1978.

Veja também as cada vez mais numerosas coletâneas de ensaios que, justapostos em ordem cronológica dos fenômenos literários estudados, constituem verdadeiras histórias do gênero (ver as bibliografias específicas para os capítulos individuais).

2.4.2. Prosa

Para prosa em geral, conferir: AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933 (2ª ed., Rio de Janeiro 1947).

Romance: OLÍVIO MONTENEGRO, *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1953); BEZERRA DE FREITAS, *Forma e expressão no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1947; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção (1870–1920)*. Rio de Janeiro, 1950 (aqui citado na 2ª ed., Rio de Janeiro, 1957); Vários autores, *O romance brasileiro (de 1972 a 1930)*, A. Buarque de Holanda (ed.). Rio de Janeiro 1952; EUGÊNIO GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958; PEDRO AMÉRICO MAIA (org.), *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Belo Horizonte, 1970, 2 vol.; JOSÉ A. PEREIRA RIBEIRO, *O romance histórico no Brasil*. Rio de Janeiro, 1976; ROBERTO SARMENTO LIMA e EDUARDO SARMENTO, *Evolução do romance brasileiro*. Maceió, 1977; HOMERO SILVEIRA, *Aspectos do romance brasileiro contemporâneo*. São Paulo–Brasília, 1977; ROBERTO SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, 1977; MALCOM SILVERMAN, *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro – Brasília, 1978– 1981, 2 vol.

Conto: HERMAN LIMA, *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, 1952, especialmente as pp. 71–110; EDGAR CAVALHEIRO, *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954; CELUTA MOREIRA GOMES e TERESA DA SILVA AGUIAR, *Bibliografia do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1968–1969, 2 vol.; CELUTA MOREIRA GOMES, *O conto brasileiro e a sua crítica*. Rio de Janeiro, 1977, 2 vol.; MALCOLM SILVERMAN, *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985. Uma bibliografia in COUTINHO, vol. v, p. 203.

2.5. HISTÓRIA LITERÁRIA REGIONAL (BIBLIOGRAFIAS, HISTÓRIAS E ANTOLOGIAS)

2.5.1. Generalidades

AFRÂNIO COUTINHO (ed.), “O regionalismo na ficção”, in COUTINHO, vol. III, pp. 219–289; TADEU ROCHA, *Modernismo e regionalismo*. Maceió, 1964, 2ª ed.; TEIMO PADILHA, *A poesia*

moderna da região do cacau. Rio de Janeiro, 1977; Id., *O moderno conto da região do cacau*. Rio de Janeiro, 1978; PEDRO VILLAS-BÔAS, *Panorama bibliográfico do regionalismo*. Porto Alegre, 1978; LÍGIA C. MORAES LEITE, *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, 1978; JOSÉ MAURÍCIO GOMES DE ALMEIDA, *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1981; CHRISTINA OITICICA (ed.), *Antologia poética de cidades brasileiras*. Rio de Janeiro, 1985, 5 vol. (I. *Região Sul*; II. *Regiões Norte. Nordeste e Centro-Oeste*; III. *Estado da Bahia*; IV. *Estado de Minas Gerais*; V. *Estado de São Paulo*).

2.5.2. Regiões individuais

Acre: PAULO BENTES, “O Acre intelectual”, in RABL. Rio de Janeiro, agosto, 1939, nº 13, pp. 17–26.

Alagoas: ROMEU DE AVELAR, *Coletânea de poetas alagoanos*. Rio de Janeiro, 1959; CARLOS MOLITERNO, *Notas sobre a poesia moderna em Alagoas*. Maceió, 1965; ROMEU DE AVELAR, *Antologia de contistas alagoanos*. Maceió, 1970; VALDEMAR CAVALCANTI, *14 poetas alagoanos*. Maceió, 1974; MOACIR MEDEIROS DE SANT’ANA, *História da imprensa em Alagoas (1831–1981)*. Maceió, 1987.

Amazonas: JOSÉ DOS SANTOS LINS, *Seleção literária do Amazonas*. Manaus, 1966; J. EUSTÁQUIO DE AZEVEDO, *Antologia amazônica*. Belém, 1970, 3ª ed.; MÁRIO IPIRANGA MONTEIRO, *Fases da literatura amazonense*, 1977.

Bahia: ALMÁQUIO DINIS, *A cultura literária da Bahia contemporânea*. Bahia, 1911; ALEXANDRE PASSOS, “A literatura baiana nos últimos quarenta anos”, in *Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro, 1941, t. v; PEDRO CALMON, *História da literatura baiana*. Salvador, 1949; ALUÍSIO DE CARVALHO FILHO, *Coletânea de poetas baianos*. Rio de Janeiro, 1951; NÉLSON DE ARAÚJO E VASCONCELOS MAIA, *Panorama do conto baiano*. Salvador, 1959; DAVID SALES, *Primeiras manifestações de ficção na Bahia*. Salvador, 1973 (2ª ed., São Paulo, 1979); MARIETA ALVES, *Intelectuais e escritores baianos*. Salvador, 1977; CLÁUDIO VEIGA, *Prosadores e poetas na Bahia*. Rio de Janeiro, 1986.

Brasília: ALMEIDA FISCHER, *Contistas de Brasília*. Brasília, 1965; *Antologia de poetas de Brasília*. Rio de Janeiro, 1985, 2 vol.

Ceará: GUILHERME STUDART, *Dicionário bio-bibliográfico cearense*. Fortaleza, 1910–1913, 2 vol.; SÍLVIO JÚLIO, “Literatura poética do Ceará”, pp. 109–134 in *Terra e povo do Ceará*. Rio de Janeiro, 1936; DOLOR BARREIRA, *História da literatura cearense*. Fortaleza, 1948–1962, 4 vol. (I., 1948; II, 1951; III. 1954; IV. 1962); MÁRIO LINHARES, *História literária do Ceará*. Rio de Janeiro, 1948; AUGUSTO LINHARES, *Coletânea de poetas cearenses*. Rio de Janeiro, 1952; *Antologia cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1957; *Antologia de poetas cearenses contemporâneos*. Fortaleza, 1965; ARTUR EDUARDO BENEVIDES, *Aspectos da evolução do romance cearense*. Fortaleza, 1971; Id., *Evolução da poesia e do romance cearense*. Fortaleza, 1976; SÂNZIO DE AZEVEDO, *Literatura cearense*. Fortaleza, 1976; MARIA DA CONCEIÇÃO SOUSA, *Estudos bibliográficos cearenses*. Fortaleza, 1976; RAIMUNDO ARAÚJO, *Livros e autores do Ceará*. Fortaleza, 1977; MARIA DA CONCEIÇÃO SOUSA, *Autor cearense*. Fortaleza, 1982; FLORIVAL SERAINE, *Antologia do folclore cearense*. Fortaleza, 1983, 2ª ed.; CELSO SERRA AZUL, *Escritores e poetas cearenses*. Fortaleza, 1985.

Espírito Santo: AFONSO CLÁUDIO, *História da literatura espíritosantense*. Porto Alegre, 1912; ELMO ELTON, *Poetas do Espírito Santo*. Vitória, 1982.

Goiás: VEIGA NETO, *Antologia goiana. Prosadores, jornalistas e poetas falecidos 1838–1943*. Goiânia, 1944; GILBERTO MENDONÇA TELES, *A poesia em Goiás*. Goiânia, 1964; Id., *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia, 1969; ANATOLE RAMOS e outros, *Antologia do conto goiano*. Goiânia, 1969; BRASIGÓIS FELÍCIO, *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia, 1975; ANTÔNIO GERALDO RAMOS JUBE, *Síntese da história literária de Goiás*. Goiânia, 1978; GABRIEL NASCENTE (ed.), *A nova poesia em Goiás*. Goiânia, 1978; MÁRIO RIBEIRO MARTINS, *Estudos literários de autores goianos*. Anápolis, 1995.

Maranhão: ANTÔNIO HENRIQUES LEAL, *Pantheon maranhense*. Lisboa, 1873–1875, 4 vol.; ANTÔNIO DOS REIS CARVALHO, *A literatura maranhense*. Rio de Janeiro, 1912; MÁRIO MARTINS MEIRELES, *Panorama da literatura maranhense*. São Luís, 1955; CARLOS CUNHA, *Poesia maranhense de hoje*. São Luís, 1973; JOMAR MORAIS, *Apontamentos de literatura maranhense*. São Luís, 1977, 2ª ed. ampliada.

Mato Grosso: RUBENS DE MENDONÇA, *Dicionário biográfico mato-grossense*. Cuiabá–São Paulo, 1953; Id., *Poetas mato-grossenses*. Cuiabá–São Paulo, 1958; HÉLIO SEREJO, *Poesia mato-grossense*. São Paulo, 1960; RUBENS DE MENDONÇA, *Bibliografia mato-grossense*, 1975; CARLOS FRANCISCO MOURA, *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém, 1976; JOSÉ COUTO VIEIRA, *História da literatura sul-matogrossense*. São Paulo, 1981.

Minas Gerais: MÁRIO DE LIMA, *Esboço de uma história literária de Minas*. Belo Horizonte, 1920; WALTENSIR DUTRA e FAUSTO CUNHA, *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro, 1956, breve mas preciso perfil crítico; MARTINS DE OLIVEIRA, *História da literatura mineira*. Belo Horizonte, 1958; DIRCE MARIA SOARES PENIDO, *Revistas literárias em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 1969; OSCAR MENDES, *Poetas de Minas*. Belo Horizonte, 1970; FERNANDO CORREIA DIAS, *O movimento modernista em Minas Gerais*. Brasília, 1971; AIRES DA MATA MACHADO FILHO, *O movimento modernista e suas manifestações em Minas Gerais*. Belo Horizonte, 1982.

Pará: *Literatura paraense (Síntese histórica do seu movimento)*. Belém do Pará, s.d. (ca. 1928); J. EUSTÁQUIO DE AZEVEDO, *Antologia amazonense (Poetas paraenses)*. Belém, 1904; GILBERTO FREYRE, *O Pará amazônico. seu relacionamento com o Brasil total*. Belém, 1982 (conferência realizada em 19 de maio de 1981).

Paraíba: LUÍS PINTO, *Cadernos de poetas paraibanos*. Rio de Janeiro, 1949; Id., *Antologia da Paraíba*. Rio de Janeiro, 1951.

Paraná: J. B. CARVALHO DE OLIVEIRA RODRIGO JR. e A. PLAISANT, *Antologia paranaense. poesia*. Curitiba, 1938; JÚLIO ESTRELA MOREIRA, *Dicionário bibliográfico do Paraná*. Curitiba, 1960; ELVIRA MEIRELES, *Antologia didática de escritores paranaenses*. Curitiba, 1970.

Pernambuco: FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA COSTA, *Dicionário biográfico de pernambucanos célebres*. Recife, 1882; ARTUR ORLANDO, *Literatura pernambucana*. Rio de Janeiro, 1912; OLIVEIRA E. SILVA, *Coletânea de poetas pernambucanos*. Rio de Janeiro, 1951; MARIANO LEMOS, *História da literatura pernambucana*. Recife, 1955; SOUSA BARROS, *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro, 1972; Id., *O movimento de renovação cultural*. Rio de

Janeiro, 1975; EDILBERTO COUTINHO, *Presença poética do Recife*. Recife, 1977, 2ª ed. revista e ampliada.

Piauí: JOÃO PINHEIRO, *Literatura piauiense. Escorço histórico*. Teresina, 1937; JOÃO CABRAL, *A vis poética na literatura piauiense*. Rio de Janeiro, 1938; J. MIGUEL DE MATOS, *Antologia poética piauiense*. Rio de Janeiro, 1974; Id., *A nova literatura piauiense*. Rio de Janeiro, 1975; FRANCISCO MIGUEL DE MOURA, *Piauí: terra. história e literatura*. São Paulo–Piauí, 1980; HERCULANO MORAIS, *Visão histórica da literatura piauiense*. Teresina, 1982.

Rio de Janeiro: LERI SANTOS, *Panteon fluminense*. Rio de Janeiro, 1880; ROBERTO MACEDO, *Apontamentos para uma bibliografia carioca*. Rio de Janeiro, 1943; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *O conto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1959; J. S. RIBEIRO FILHO, *Dicionário biobibliográfico de escritores cariocas*. Rio de Janeiro, 1965; RUBENS FALCÃO, *Antologia de poetas fluminenses*. Rio de Janeiro, 1968.

Rio Grande do Norte: EZEQUIEL WANDERLEY, *Poetas do Rio Grande do Norte*. Recife, 1922; LUÍS DA CÂMARA CASCUDO, *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro, 1955, pp. 489–522; MANOEL ONOFRE JÚNIOR, *Estudos norte-riograndenses*. Natal, 1978; MOACYR CIRNE, *A poesia e o poema no Rio Grande do Norte*. Natal, 1979.

Rio Grande do Sul: JOSÉ PINTO DA SILVA, *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1924; BENJAMIN M. WOODBRIDGE JÚNIOR, *Brazilian gaucho literature*. Universidade da Califórnia, 1954 (tese); GUILHERMINO CÉSAR, *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737–1902)*. Porto Alegre, 1956; NÉLSON DA LENITA FACHINELLI, *Trovadores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1972, 2 vol.; PEDRO VILLAS-BÔAS, *Notas de bibliografias sulriograndenses*. Porto Alegre, 1974; JANER CRISTALDO, *Assim escrevem os gaúchos*. São Paulo, 1976; ANTÔNIO HOHLFELDT, *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre, 1978, 2 vol.; ARI MARTINS, *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1978; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868–1960)*. Rio de Janeiro–Brasília, 1979; MARIA EUNICE MOREIRA, *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1982; REGINA ZILBERMAN, *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1982, 2ª ed.; Id., *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1985; LUIZ MAROBIN, *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1985.

Rondônia: *Escritores e poetas*. Porto Velho: Associação dos Escritores de Rondônia, 1983.

São Paulo: VICENTE DE CARVALHO, *A literatura paulista*. Rio de Janeiro, 1912; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1934; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS e outros, *Antologia da poesia paulista*. São Paulo, 1960; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Antologia do ensaio literário paulista*. São Paulo, 1960; ANTONIO CANDIDO, “Literatura na evolução de uma comunidade” (a cidade de São Paulo), in *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1967, pp. 163–191; OSMAR PIMENTEL, “Literatura paulista”, in *A cruz e o martelo*. São Paulo, 1970, pp. 173–198; MÁRIO DA SILVA BRITO, *Poetas paulistas da Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1972.

Santa Catarina: ARMINDO GUARANÁ, *Dicionário bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1925; IAPONAN SOARES, *Panorama do conto catarinense*. Porto Alegre, 1971; CELESTINO SACHET, *A literatura catarinense*. Florianópolis, 1985.

Sergipe: LEÔNIDAS PRADO SAMPAIO, *A literatura sergipana*. Maroim, 1908; ARMINDO GUARANÁ, *Dicionário bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1925; JACKSON DA SILVA LIMA, *História da literatura sergipana*. Aracaju, 1971, 2 vol.

2.6. ASSUNTOS INDIVIDUAIS

2.6.1. Indianismo

MANUEL DE SOUSA PINTO, *O indianismo na poesia brasileira*. Coimbra, 1928; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Rio de Janeiro, 1937; D. M. DRIVER, *The Indian in Brazilian Literature*. Nova York, 1942; CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*. Paris, 1948 (trad. italiana *La vita familiare degli Indiani Nambikwara*. Turim: Einaudi, 1970); Id., *Tristes tropiques*. Paris, 1955 (trad. italiana *Tristi tropici*. Milão: Il Saggiatore, 1960); Id., *Anthropologie structurale*. Paris, 1958 (trad. italiana, *Antropologia strutturale*. Milão: Il Saggiatore, 1964); PAUL TEYSSIER, “Le mythe indianiste dans la littérature brésilienne”, in *Annales publiées par la Faculté de lettres de Toulouse*, 1958, t. VII, *Littératures*, t. VI, pp. 99–114. Para uma perspectiva portuguesa: M. DA C. OSÓRIO DIAS GONÇALVES, *O índio na literatura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Coimbra, 1961. Para uma perspectiva etnológica: ETTORE BIOCCA, *Viaggi tra gli Indi. Alto Rio Negro – Alto Orinoco*, “investigação naturalista” realizada sob a proteção do Consiglio Nazionale delle Ricerche. Roma, 1965, 4 vol. Esses resultados foram então repropostos e resumidos em *Mondo Yanoama. Appunti di un biologo*. Bari, 1969; MANUELA CARNEIRO DA CUNHA, *História dos índios no Brasil*. São Paulo, 1992.

Indianismo lexical: A. G. CUNHA, “Modelos de verbetes de um Dicionário histórico dos indianismos da língua portuguesa”, in *RdL*, 20 de dezembro de 1960, pp. 201–209. Compare também os capítulos dedicados ao indianismo (romântico e modernista) nas principais histórias literárias.

Para as fontes, inclusive brasileiras, do mito do bom selvagem: Giuliano Gliozzi, “Il mito del ‘buon selvaggio’ nella storiografia tra Ottocento e Novecento”, in *Rivista di filosofia*. Turim, setembro de 1967, pp. 288–335.

2.6.2. O tema do “negro”

EDISON CARNEIRO, *Antologia do negro brasileiro*. Porto Alegre, 1950; R. S. SAYERS, *The Negro in Brazilian Literature*. Nova York, 1956 (trad. portuguesa de A. Houaiss, *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1958, com bibliografia); G. RABASSA, *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1965; GIORGIO MAROTTI, *Il negro nel romanzo brasiliano*. Roma, 1982; DAVID BROOKSHAW, *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre, 1983; HELOÍSA TOLLER GOMES, *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo, 1988; BENEDITA GOUVEIA DAMASCENO, *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas, 1988; MOACYR FLORES (ed.), *Negros e índios. História e literatura*. Porto Alegre, 1994; Id., *O negro na dramaturgia brasileira: 1838–1888*. Porto Alegre, 1995.

Para uma melhor compreensão da temática negra na literatura brasileira atual, recomendamos também a leitura de algumas das inúmeras obras sociológicas existentes sobre o tema. Entre outros: R. NINA RODRIGUES, *Os africanos no Brasil*. São Paulo, 1936, 2ª ed. (todas as obras de Nina Rodrigues são, aliás, fundamentais para os estudiosos da “negritude” brasileira); GILBERTO FREYRE, *Casa-grande & s senzala*. Rio de Janeiro, 1933: ver a 16ª ed., 1973 (cf. para a trad. italiana a seção de bibliografia em língua italiana); Id., *Sobrados e mucambos*. São Paulo, 1936 (ver na 5ª ed., Rio de Janeiro, 1977, 2 vol., as *Obras reunidas* de Gilberto Freyre, publicadas pela José Olympio, do Rio de Janeiro, a partir de 1962); L. A. DA COSTA PINTO, *O negro no Rio de Janeiro*. São Paulo, 1953; ROGER BASTIDE e FLORESTAN FERNANDES, *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo, 1959, 2ª ed.; ROGER BASTIDE, *Les Amériques noires*. Paris, 1967; SUELY ROBLES REIS DE QUEIROZ, *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo, 1987; Vários autores, *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo, 1987; MOACYR FLORES (ed.), *Negros e índios*, op. cit.; Id., *O negro na dramaturgia brasileira*, op. cit.

2.6.3. Tema do Brasil colônia

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959; JACOB GORENDER, *O escravismo colonial*. São Paulo, 1977; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo, 1991; ALFREDO BOSI, *Dialética da colonização*. São Paulo, 1992.

2.6.4. Tema do “café”

Fernando Góis, “Notícia (incompleta) sobre a literatura do café”, in *Espelho infiel*. São Paulo, 1966, pp. 195–241.

2.7. LITERATURA “ORAL” E LITERATURA “POPULAR”

São fundamentais, aqui, todos os trabalhos de Luís da Câmara Cascudo: *Vaqueiros e contadores*. Porto Alegre, 1939; *Antologia de folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1947 (4ª ed., Rio de Janeiro 1971); *Lendas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1945; *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, 1946 (2ª ed., Salvador, 1954); *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1947; *Literatura oral do Brasil*. Rio de Janeiro, 1952 (ed. mais recente, Belo Horizonte–São Paulo, 1984); *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro, 1953; *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954 (ed. mais recente, Belo Horizonte–São Paulo, 1988); e também o capítulo sobre “O folclore, literatura oral e literatura popular”, in COUTINHO, vol. I, pp. 71–79; BRÁULIO DO NASCIMENTO, *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1971; REGINALDO GUIMARÃES, *O folclore na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; Vários autores, *Folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro, 1992.

Para as “recuperações” do folclore europeu, ver também: RAYMOND CANTEL, “La littérature populaire imprimée”, in *Le Monde*, 21 de junho de 1969; MARK J. CURRAN, “Influência da literatura de cordel na literatura brasileira”, in *Revista brasileira de folclore*, maio–agosto de 1969; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (ed.), *Letteratura popolare e tradizione europea*. Roma, 1978; SILVANO PELOSO, *O canto e a memória. História e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo, 1996.

2.8. LITERATURA INFANTIL

Vários autores, *Bibliografia analítica da literatura infantil e juvenil publicada no Brasil (1965–1974)*. São Paulo–Brasília, 1977; NELLY NOVAES COELHO, *A literatura infantil — história. teoria. análise (das origens orientais ao Brasil de hoje)*. São Paulo, 1982; SÔNIA SALOMÃO KHÉDE (ed.), *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis, 1983; Vários autores, *Literatura infantil brasileira*. São Paulo, 1984; NELLY NOVAES COELHO, *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira — séculos XIX e XX*. São Paulo, 1995, 4ª ed. revista e ampliada.

2.9. LITERATURA FEMININA E FEMINISTA

DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo, 1959; RAQUEL JARDIM, *Mulheres e mulheres*. Rio de Janeiro, 1978 (antologia de contos); EDLA VAN STEEN, *O conto da mulher brasileira*. São Paulo, 1978; MARIA DE LOURDES HORTA, *Palavra de mulher*. Rio de Janeiro, 1979 (poesia feminina contemporânea); ADOVALDO FERNANDES SAMPAIO, *Voces femininas de la poesia brasileña*. Goiás, 1979; Vários autores, *Mulher brasileira: bibliografia anotada*. São Paulo, 1979; NELLY NOVAES COELHO, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo, 1993.

3. Oratória sacra

Benjamin Franklin Ramiz Galvão, *O púlpito no Brasil*. Rio de Janeiro, 1867.

4. Historiografia

JOSÉ HONÓRIO RODRIGUES, *Teoria da história do Brasil: Introdução metodológica*. São Paulo, 1969, 2 vols.; Id., *História da história do Brasil*. São Paulo, 1978–1988, 3 vol.

5. Crítica literária

XAVIER MARQUES, *A evolução da crítica brasileira no Brasil e outros estudos*. Rio de Janeiro, 1944; WILSON MARTINS, *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952 (última ed., Rio de Janeiro,

1983); *Curso de crítica da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1956; ALCEU AMOROSO LIMA, “A crítica literária no Brasil”, in *Decimália*. Rio de Janeiro, 1958; LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Introdução ao estudo da nova crítica no Brasil*. Rio de Janeiro, 1965; ALCEU AMOROSO LIMA (Tristão de Ataíde), “Evolução da crítica no Brasil”, in *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro, 1969; AFRÂNIO COUTINHO, “A crítica literária no Brasil”, in *Crítica e poética*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 117–157; Id., *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro, 1968; Id. (ed.), *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro, 1974; Id., *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro, 1975, 2ª ed.; Id., *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro, 1983.

Uma síntese histórico-crítica organizada por BRITO BROCA, *Introdução ao estudo da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1963, bibliografia nas pp. 145–148.

6. Teatro

Uma boa bibliografia e muitos materiais iconográficos em J. GALANTE DE SOUSA, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1960, 2 vol.; SOUSA BASTOS, *Carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa, 1968; “Bibliografia (1938–1967)”, in *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 1968, nº 11; LÚCIA BENEDETTI, *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro, 1969; AUGUSTO DE FREITAS LOPES, *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1975, 3 vol.; MARIO CACCIAGLIA, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986 (trad. brasileira de *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma, 1980).

Envelheceram alguns dos antigos panoramas: HENRIQUE MARINHO, *O teatro brasileiro*. Paris–Rio de Janeiro, 1904; CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, *História do teatro brasileiro (1565–1840)*. Rio de Janeiro, 1926, vol. I; MÚCIO DA PAIXÃO, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1936; J. CAMARGO, *Teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937; LAFAYETTE SILVA, *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938.

Dentre as sínteses, cf.: HERMILO BORBA FILHO, *História do teatro*. Rio de Janeiro, 1951, pp. 413–424; LEO KIRSCHENBAUM, *History of the Brazilian Drama*. University of California Press, 1954; DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, “Evolução da literatura dramática”, in COUTINHO, vol. VI, pp. 7–37; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, obra fundamental sobre o assunto; Id., *Temas da história do teatro*. Porto Alegre, 1963; WILSON MARTINS, “O teatro no Brasil”, in *Hispania*, 1963, t. XLVI, nº 2, pp. 239–251.

Uma síntese brilhante, em italiano, de RUGGERO JACOBBI, *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961; diversos verbetes (autores, companhias, cidades) em *Enciclopédia dello Spettacolo*. Roma 1954–1968, 9 vol. + 2.

Dyonisos. Rio de Janeiro; *Teatro brasileiro*. São Paulo; *Revista de estudos teatrais*. São Paulo; *Boletim mensal* da Sociedade Brasileira Artistas Teatrais, posteriormente *Revista de Teatro*. Veja também os capítulos dedicados ao teatro nas principais histórias literárias, especialmente

ROMERO, *História*, e abaixo, nas bibliografias parciais, os estudos teatrais dedicados a períodos individuais..

7. História da cultura

Fernando de Azevedo, *A cultura brasileira. Introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1943 e Brasília, 1963, 4ª ed., 3 vol. (reprodução anastática da 3ª ed., São Paulo, 1958). Ed. inglesa: William Rex Crawford (ed.), *Brazilian Culture: an Introduction to the Study of Culture in Brazil*. Nova York, 1950.

8. História das ideias

JOÃO CRUZ COSTA, *Contribuição à história das ideias no Brasil (O desenvolvimento da filosofia no Brasil e a evolução histórica nacional)*. Rio de Janeiro, 1956 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1967); DJACIR MENEZES, *Evolução do pensamento literário no Brasil*. Rio de Janeiro, 1954 (interpretação sociológica); JOÃO CRUZ COSTA, *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo, 1960; ANTÔNIO PAIM, *História das ideias filosóficas no Brasil*. São Paulo, 1967; JOSÉ ANTÔNIO TOBIAS, *História das ideias estéticas no Brasil*. São Paulo, 1967; CRESO COIMBRA, *A fenomenologia da cultura brasileira*. São Paulo, 1972; MIGUEL REALE, *Filosofia em São Paulo*. São Paulo, 1976 (2ª ed. revista e ampliada); SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA e FAUSTO BÓRIS (eds.), *História geral da civilização brasileira*. São Paulo, 1976; WILSON MARTINS, *História da inteligência brasileira*. São Paulo, 1976–1979, 7 vol. (I. 1550–1794, 1976; II. 1794–1855, 1977; III. 1855–1877, 1977; IV. 1877–1896, 1978; V. 1897–1914, 1978; VI. 1915–1955, 1978; VII. 1955–1960, 1979); CARLOS GUILHERME MOTA, *Ideologia da cultura brasileira (1955–1974)*. São Paulo, 1977; ADOLFO CRIPA (org.), *As ideias filosóficas no Brasil*. São Paulo, 1978, 3 vol.; ANTÔNIO PAIM, *O estudo do pensamento filosófico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1979; LAURA DE MELLO E SOUZA, *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo, 1987; ALFREDO BOSI, *Dialética da colonização*. São Paulo, 1992; 2ª ed., 1993.

9. História da imprensa

Nelson Werneck Sodré, *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, 1966.

10. A questão da língua

De um ponto de vista puramente linguístico, o problema já foi abordado em LEITE DE VASCONCELOS, *Esquisse d'une dialectologie portugaise*. Paris, 1901, cujo ponto de vista é desenvolvido por filólogos portugueses (M. de Paiva Boléo, “Português europeu, português do Brasil”, in *Biblos*. Coimbra, 1932, t. VIII, pp. 641–653); Id., *Brasileirismos. Problemas de método*. Coimbra, 1943, etc.) e foi retomado por S. da Silva Neto nas inúmeras obras que dedicou ao problema (da *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, 1950, ao ensaio *A língua portuguesa no Brasil. Problemas*, Rio de Janeiro, 1960); ANTÔNIO HOUAISS, *O português no Brasil*. Rio de Janeiro, 1985.

Para o ponto de vista nacionalista, ver: G. CHAVES DE MELO, *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro, 1946; A. BARBOSA LIMA SOBRINHO, *A língua portuguesa e a unidade do Brasil*. Rio de Janeiro, 1958; SÍLVIO ELIA, *O problema da língua brasileira*. Rio de Janeiro, 1961, 2ª ed. Além disso: J. MATTOSO CÂMARA JR., “Línguas europeias do Ultramar: o português do Brasil”, in *RdL*, nº 27–28, pp. 107–120; VILÉM DLUSSER, “Aspectos linguísticos de la cultura brasileña”, in *RCB*. Madrid, março de 1966, vol. v, nº 16, pp. 54–64. Para uma bibliografia completa, ver ainda J. MORAIS-BARBOSA, *A língua portuguesa no mundo*. Lisboa, 1968.

Do ponto de vista estilístico, o problema afetou quase todos os escritores brasileiros, com picos na era romântica e modernista. Ver as bibliografias relativas ao romantismo, ao modernismo e às novas vanguardas (obras concretas, prosadores expressionistas, etc.).

11. Arte figurativa

Para as relações entre a literatura e as artes visuais, além das obras citadas para os períodos individuais (especialmente o modernismo), ver: ROBERTO PONTUAL, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1969, nova ed., 1971; JOSÉ P. MOREIRA DA FONSECA, “Literatura e artes”, in *COUTINHO*, vol. VI, pp. 167–174.

12. As revistas

12.1. Revistas literárias

PLÍNIO DOYLE, *Histórias de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro, 1976; ANTÔNIO DIMAS, *Tempos eufóricos. Análise da revista “Kosmos”: 1904–1909*. São Paulo, 1983; FLORA SÜSSEKIND,

As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1986.

País de entusiasmo e de conciliábulos literários, o Brasil vivenciou uma contínua proliferação de revistas desde o início do século XIX até hoje. Entre 1808 e 1822, escapando da censura que impedia a imprensa no país, Hipólito José da Costa, patriarca da imprensa brasileira, lança em Londres o *Correio Brasiliense ou Armazém Literário*, uma grande voz liberal que deixará de ser publicada com a Proclamação da Independência. Em 1812 surgiram na Bahia *As Variedades ou Ensaios de Literatura*.

Entre as revistas subsequentes lembramos: *O Patriota*. Rio de Janeiro, 1813–1814; *Anais Fluminense de Ciências, Artes e Literatura*. Rio de Janeiro, 1822; *Jornal Científico. Econômico e Literário*. Rio de Janeiro, 1826; *O Beija-Flor*. Rio de Janeiro, 1830–1831; *Niterói — Revista Brasiliense*. Paris, 1836 (dirigida por Gonçalves de Magalhães, introduziu a ideia romântica no Brasil); *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, desde 1839 (a única do gênero em toda a América Latina, publicada ininterruptamente desde o início do século XIX até hoje; importante por ter dado a conhecer muitos autores de séculos anteriores).

Ainda entre as revistas românticas: *Revista nacional e estrangeira*. Rio de Janeiro, 1839–1841; *Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro, 1843–1845; *O ostensor brasiliense*. Rio de Janeiro, 1843–1846; *O progresso*. Recife, 1846–1848; *Íris*. Rio de Janeiro, 1848–1849; *O Beija-Flor*. Rio de Janeiro, 1849–1851; *Marmota Fluminense*. Rio de Janeiro, 1853–1861; *O Guanabara*. Rio de Janeiro, 1853–1856; *O Domingo*. Bahia, 1856–1875; *O guaíba*. Porto Alegre, 1856–1858; *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 1ª fase: 1857–1861, 1879–1881, 1895–1899; *Revista popular*. Rio de Janeiro, 1859–1872; *Biblioteca brasileira*. Rio de Janeiro, 1862–1863; *O futuro*. Rio de Janeiro, 1862–1863; *Semanário maranhense*. São Luís do Maranhão, 1867–1868; *O trabalho*. Recife, 1872–1873; *Revista do Partenon Literário*. Porto Alegre, 1874.

Têm decisiva importância neste período as revistas publicadas pelos estudantes nas “academias” do império, onde os escritores românticos tiveram suas primeiras experiências. Entre as menos efêmeras, temos: *Revista da Sociedade Filomática*. São Paulo, 1833; *Ateneu*. Bahia, 1849–1850; *Revista mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*. São Paulo, 1851–1864; *Ensaios literários do Ateneu Paulistano*. São Paulo, 1852–1860; *Acaiaba*. São Paulo, 1852–1853; *Ateneu pernambucano*. Recife, 1856–1860; *Revista da Academia de São Paulo*. São Paulo, 1859; *Revista da Associação Recreio Instrutivo*. São Paulo, 1861–1862; *Revista mensal do Instituto Científico*. São Paulo, 1862–1863; *O ensaio literário*. Recife, 1864–1865.

Entre 1870 e 1879, J. C. Rodrigues publicou *O Novo Mundo* em Nova York, enquanto nasciam no Brasil as primeiras revistas realistas: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 2ª e 3ª fase: 1879–1881, 1885–1889.

Revistas ilustradas que apoiam as batalhas realistas contra o romantismo: *O mequetrefe*. Rio de Janeiro, 1875–1876; *O mosquito*. Rio de Janeiro, 1876; *Revista ilustrada*. Rio de Janeiro, 1878–1895, o mais importante da família, do italiano Ângelo Agostini.

Ainda sobre as revistas realistas: *Revista nacional*. Santos, 1877–1878; *Gazeta literária*. Rio de Janeiro, 1883–1884; *Revista amazônica*. Belém do Pará, 1883–1884; *Gazetinha*. São Paulo, 1884; *Revista literária*. Rio de Janeiro, 1884; *A Semana*. Rio de Janeiro, 1885–1887 e 1893–1895; *Vida moderna*. Rio de Janeiro, 1886–1887; *O álbum*. Rio de Janeiro, 1892; *A cigarra*. Rio de Janeiro, 1895, I; *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 4ª fase, 1895–1899; *A bruxa*. Rio de Janeiro, 1896.

Os precursores do espírito mundano-literário das revistas dos primeiros séculos são: *A estação*. Rio de Janeiro, 1887–1893 (nela Machado de Assis publicou *Quincas Borba*); *Revista sul-americana*. Rio de Janeiro, 1889; *Revista moderna*. Paris, 1897–1899 (na qual Eça de Queirós publicou a *Ilustre Casa de Ramires*); *Kosmos*. Rio de Janeiro, 1904–1909; *Renascença*. Rio de Janeiro, 1904–1906 (ambos de gosto parnasiano, embora com colaboradores simbolistas); *Revista americana*. Rio de Janeiro, 1909–1919, publicada por Itamaraty sob a proteção de Rio Branco e seus sucessores.

Mais popular, mas ainda literárias: *A Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro, 1900–1959; *Ilustração brasileira*. Rio de Janeiro, 1901–1902 e 1909–1958; *Revista da semana*. Rio de Janeiro, 1901–1959; *Leitura para todos*. Rio de Janeiro, 1905–1923.

Entre eles têm especial importância: *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, 1907–1958, simbolista, e sua rival neoparnasiana: *Careta*. Rio de Janeiro, 1908–1961 (onde Olavo Bilac publica os sonetos de *Tarde*), ambas, até o fim, “passadistas”.

No mesmo espírito: *A cigarra*. Rio de Janeiro, desde 1914; *Para todos*. Rio de Janeiro, 1919–1932, dirigida por Álvaro Moreyra, que, além de *Fon-Fon!* (a partir de 1914), orientará (a partir de 1918) a principal revista humorística e satírica do século xx: *O Malho*. Rio de Janeiro, 1902–1954. Ilustrado por uma plêiade de cartunistas, incluindo Raul, Calixto, o incomparável J. Carlos, Soth, Yantok até Luís Peixoto, Theo, Nássara, Andrés Guevara.

Na mesma linha, porém mais limitadas: *D. Quixote*. Rio de Janeiro, 1908–1919, de Bastos Tigre (que assina “D. Xiquote”); *O pirralho*. São Paulo, 1911–1919, onde Oswald de Andrade faz suas primeiras experiências como satírico, e onde, sob o pseudônimo de Juó Bananère, Alexandre Marcondes castiga, por trás da fala do imigrante italiano de Pauliceia, os costumes da época.

O protesto social é ainda mais pungente em: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1929–1959, de Aparício Torelli, que se autodenomina com o sarcástico título de Barão de Itararé, sob o qual é conhecido.

De grande interesse literário, sob a direção de João Ribeiro: *Almanaque brasileiro Garnier*. Rio de Janeiro, 1903–1914.

Paralelamente a estas estão as revistas simbolistas efêmeras: *Cenáculo*. Curitiba, 1895; *Galáxia*. Curitiba, 1897; *Pallium*. Curitiba, 1900; *Rosa*. Rio de Janeiro, 1901 e 1904; *Nova Cruzada*. Bahia, 1901–1911; *Horus*. Belo Horizonte, 1902; *Anais*. Bahia, 1911–1914.

Elas serão continuadas por grupos “espiritualistas” de inspiração neossimbolista, que se reúnem em: *Festa*. Rio de Janeiro, 1927–1928; 1934–1935.

Modernismo: *Revista do Brasil*. São Paulo, 1916–1925, 1ª fase, que aderirá, em 1924, ao movimento do qual são porta-vozes as revistas: *Klaxon*. São Paulo, 1922–1923; *Novíssima*. São Paulo, 1923–1925; *Estética*. Rio de Janeiro, 1924–1925; *A Revista*. Belo Horizonte, 1925–1926; *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, 1926; *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 2ª fase, 1926–1927 e depois 1938–1943; *Cidade verde*. Belo Horizonte, 1928–1929; *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928–1929, 2ª fase: 1929, no *Diário de São Paulo*; *Verde*. Cataguases (Minas), 1928–1929

(reimpressão moderna); *Madrugada*. Porto Alegre, 1928; *Arco & flecha*. Bahia, 1928; *Leite crioulo*. Belo Horizonte, 1929; *Cipó de fogo*. Fortaleza, 1935.

De sua parte, as forças conservadoras manifestavam-se no decênio “modernista” através de publicações como: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, publicada a partir de 1910 com interrupções; *Revista de Língua Portuguesa*. 1ª fase: 1919–1929, 2ª fase: 1931–1932, 3ª fase: 1935; *À Ordem*. Rio de Janeiro, a partir de 1921, órgão do católico Centro Dom Vital.

Entre as revistas subsequentes ora extintas, devem ser lembradas: *Revista nova*. São Paulo, 1931–1932; *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1931–1938; *Lanterna verde*. Rio de Janeiro, 1934–1938, 1943–1944; *Revista das Academias de Letras*. Rio de Janeiro, 1937–1976; *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 3ª fase, 1938–1943; *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 1940–1954; *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 1938–1954; *Mensário do Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1938–1946; *Euclides*. Rio de Janeiro, 1939–1941; *Cadernos da hora presente*. Rio de Janeiro, 1940; *Clima*. São Paulo, 1941–1944; *Cultura política*. Rio de Janeiro, 1941–1945; *Autores e livros*. Rio de Janeiro, 1941–1945 (suplemento de *A Manhã*, depois publicado independentemente entre 1948–1950); *Pensamento da América*. Rio de Janeiro, 1942–1949 (suplemento de *A Manhã*); *Leitura*. Rio de Janeiro, 1ª fase, 1942–1947; *Atlântico. Revista luso-brasileira*. Lisboa, 1942–1944, 1946–1948, 1949–1950; *Revista acadêmica*. Rio de Janeiro, 1934–1946; *Província de S. Pedro*. Porto Alegre, 1945–1957.

Ligadas à chamada “geração de ’45”: *Joaquim*. Curitiba, 1946–1948; *Edifício*. Belo Horizonte, 1947; *Revista brasileira de poesia*. São Paulo, 1947–1960; *Clã*. Fortaleza, 1948–1952; *Orfeu*. Rio de Janeiro, 1948–1954; *Sul*. Florianópolis, 1949–1952; *Revista branca*. Rio de Janeiro, 1950–1954; *Anhembi*. São Paulo, 1950–1962; *Crucial*. Porto Alegre, 1951–1952; *Para todos*. Rio de Janeiro, 1956–1958; *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 1956–1970; *Estudos sociais*. Rio de Janeiro, 1958–1964; *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1959–1970; *Senhor*. Rio de Janeiro, 1961–1963; *Teoria e prática*. São Paulo, 1968–1969; *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1973–1977.

Entre as revistas atuais: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, a partir de 1934; *Clima*. São Paulo, a partir de 1941; *Revista brasileira de poesia*. São Paulo, a partir de 1948; *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 5ª fase, a partir de 1949; *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, a partir de 1949; *Revista brasiliense*. São Paulo, a partir de 1955; *Diálogo*. São Paulo, a partir de 1957; *Leitura*. Rio de Janeiro, 2ª fase, a partir de 1958; *Convivium*. São Paulo, a partir de 1961; *Comentário*. Rio de Janeiro, a partir de 1961; *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, a partir de 1962; *Invenção*. São Paulo, a partir de 1962, órgão dos concretistas de São Paulo; *Práxis*. São Paulo a partir de 1962, órgão do movimento homônimo de vanguarda; *Revista brasileira de folclore*. Rio de Janeiro, a partir de 1962; *Revista da civilização brasileira*. Rio de Janeiro, a partir de 1965; *Cavalo azul*. São Paulo, a partir de 1966; *Cultura contemporânea*. Porto Alegre, a partir de 1968; *Ponto. Revista de poemas de processo*. Rio de Janeiro, a partir de 1968; *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, a partir de 1969; *Cadernos de opinião*. São Paulo, a partir de 1975; *Corpo estranho*. São Paulo, (nos primeiros dois números: *Corpo estranho*), a partir de 1976; *Revista de cultura contemporânea*. Rio de Janeiro, a partir de 1978; *Através*. São Paulo, a partir de 1978; *Revista brasileira de língua e literatura*. Rio de Janeiro, a partir de 1979; *Dimensão*. Uberaba (MG), a partir de 1980; *Revista de poesia e crítica*. Brasília, a partir de 1980; *Aió*. Rio de Janeiro, a partir de 1984; *Dialética*. Maceió (AL), a partir de 1995.

Entre os suplementos literários mais importantes estão os do: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, a partir de 1956; *Minas Gerais*. Belo Horizonte, a partir de 1966; *Correio Brasiliense*. Brasília, a partir de 1967; *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, a partir de 1957, com interrupções.

Dado o período de crise que atravessou a cultura brasileira, muitas das revistas indicadas, ainda que não oficialmente extintas, deixaram de ser publicadas há algum tempo. O mesmo discurso vale também, mas deslocado quase unicamente para o campo econômico, no que diz respeito às revistas acadêmicas.

Revistas bibliográficas: *Bibliografia brasileira*, publicada pelo Instituto Nacional do Livro, a partir de 1938; BBB (*Boletim Bibliográfico Brasileiro*). Rio de Janeiro, a partir de 1953; *Boletim informativo*. Instituto Brasileiro de Bibliografia e Informação do Rio de Janeiro, 1955–1958 e, a partir de 1967, *Notícias*, do mesmo.

Revistas filológicas e especializadas: *Kriterion*. Belo Horizonte, a partir de 1949; *Revista da Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo, a partir de 1951; *Letras*. Curitiba, a partir de 1953; *Revista brasileira de filologia*. Rio de Janeiro, a partir de 1955; *Ibérica*. Rio de Janeiro, a partir de 1959; *Revista de letras*. Assis, a partir de 1960; *Alfa*. Marília, a partir de 1962; *Estudos universitários*. Recife, a partir de 1963; *Revista camoniana*. São Paulo, a partir de 1964; *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, a partir de 1966; *Universitas*. Bahia, a partir de 1968; *Estudos linguísticos*. Rio de Janeiro, a partir de 1968; *Caderno de letras*. João Pessoa, a partir de 1977; *Confluência*, revista do Instituto de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, a partir de 1990.

Revistas de cultura geral com interessantes referências literárias: *Revista de História*. São Paulo, a partir de 1950; *Mirante das artes*. São Paulo, a partir de 1966; *Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*. Belo Horizonte, a partir de 1966; *Cultura*. Brasília, a partir de 1971; *Argumento*. Rio de Janeiro, a partir de 1973; *Anima*. Rio de Janeiro, a partir de 1976; *Arsenal*. Fortaleza, a partir de 1980.

Entre as revistas estrangeiras dedicadas a estudos brasileiros: *Brasília*. Coimbra, a partir de 1942; *Humboldt*. Hamburgo, a partir de 1961; *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, a partir de 1962; *Luso-Brazilian Review*. Madison: University of Wisconsin, a partir de 1964.

Entre as revistas ibero-americanas em sentido lato, que dedicam ensaios a assuntos brasileiros, lembramos: na França, os números anuais de estudos latino-americanos, cada um com um título diferente, publicados pelo Centre d'Etudes Hispaniques, Hispano-américaines et Luso-brésiliennes, da Universidade de Rennes; pelo TILAS (Travaux Institut Latino Américain de Strasbourg), da Universidade de Estrasburgo; pelo *Caravelle*, da Universidade de Toulouse; e pela *Táira*, da Universidade Stendhal — Grenoble III.

Nos EUA, a *Revista Iberoamericana*, órgão do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, Pittsburgh Penn., a partir de 1938; *O brasileiro*, publicado pelo Department of Spanish and Portuguese da Universidade do Colorado, a partir de 1975.

Na República Tcheca, *Ibero-americana Pragensia*, Universidade Carolina de Praga, a partir de 1967.

Em Portugal, a revista de artes e letras da Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio*, publicada a partir de 1959 e depois, a partir de 1971, dividida em *Colóquio/Letras* e *Colóquio/Artes* (esta última cessou de ser publicada em 1997). Publica também ensaios brasileiros.

Na Itália, *Letterature d'America*, Roma, série verde, a partir de 1980. Um fascículo duplo foi inteiramente dedicado ao Brasil pela revista italiana *Aut-aut*, janeiro-março de 1969, nº 109–110.

CAPÍTULO X: A POESIA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: SIMBOLISTAS, NEOPARNASIANOS E CREPUSCULARES

*Poetas,
São tempos malditos
Os tempos em que vivemos...
Em vez de estrofes, há gritos
De desalentos supremos.*
— Medeiros e Albuquerque, “Proclamação decadente”, 1889.

1. O simbolismo no Brasil

Por volta do fim do século XIX, uma nova escola poética se anuncia no Brasil, impregnando (mesmo quando não reconhecida) toda experiência literária contemporânea e posterior. Da revolta antipositivista e da recuperação dos valores românticos para além ou dentro do próprio jogo formalista parnasiano, é gerado também no Novo Mundo o movimento simbolista: que se nutre, por um lado, do decadentismo francês e, por outro, da experiência metropolitana dos simbolistas portugueses. Os próprios poetas parnasianos são feridos pelo novo verbo e, desde esse momento, a sua prática se entrelaça

cada vez mais com aquela dos adversários da primeira hora, alimentando-a e alimentando-se dela.

Como sempre, é um crítico quem aponta o caminho. Ao ensaio de Sílvio Romero, que em 1870 abriu o caminho à poesia realista, vai de encontro o ensaio de Araripe Júnior, *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos* (1896), que propõe aos escritores brasileiros como novos modelos de inspiração poética, destinados a suplantar os cansativos exercícios dos psicólogos franceses, as invenções poéticas dos grandes russos e escandinavos (Tolstói, Dostoiévski, mas também Ibsen e Björson). E, neste sentido, também pelas recentes vocações literárias, o oásis de um Machado de Assis, que atravessara o período da “reação” naturalista nunca esquecido do turbilhão romântico, colocava-se como ponto nodal de todo um processo formativo destinado a ter a própria desembocadura autóctone no modernismo de 1922. O “distanciamento” de Machado em relação aos seus temas e às coisas a partir das quais suas histórias se compunham justificava, também para as letras brasileiras, a sobreposição dos termos “decadentismo” e “simbolismo” que acontecia na Europa (França, principalmente; em outros países, como a Rússia, os dois termos se colocarão sempre em perspectiva cronológica). Enquanto a emoção íntima, que será uma das molas estéticas do novo credo poético, terá raiz sobretudo francesa (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, mas também Debussy) e belga (Maeterlinck, Verhaeren, etc.), com intrusões anglo-saxãs (Poe) e alemãs (de Schopenhauer a Wagner): a ponto de reforçar para nós a interpretação essencialmente negativa que as novas levas críticas brasileiras darão ao movimento simbolista local (um fenômeno de aceitação sem grandes reformulações autóctones).

A redescoberta da metáfora como célula germinal da poesia acontece mais no plano do absoluto humano que naquele do universo brasileiro que inspirara os românticos: por outro lado, enquanto se enchem de nuances os limites entre poesia e música, entre consciente e inconsciente, instituem-se novas barreiras entre literatura e socialidade, entre literatura e racionalidade. Abandonado o microscópio do cientista e o buril do artesão, o literato abraça novamente a lira do músico (“de la musique avant toute chose”, dissera

Verlaine) e assume outra vez a postura alógica e mística do oráculo. Difícil decidir se, no Brasil, este voltar-se ao simbolismo como a uma religião, provida de uma precisa e decantada liturgia, capaz de dissolver ou de resolver, ao menos provisoriamente, a “trágica ansiedade que almas, estrelas, amplidões devora” (Cruz e Sousa), seja “reflexo do mal-estar profundo que inervou a civilização industrial” (Bosi) ou somente moda importada da França para uso das *élites* cultas: como queria em primeiro lugar o contemporâneo e atento José Veríssimo, e como ainda propõem os críticos mais atuais, incertos acerca das homologias sociais e econômicas que possam justificar a coexistência na cena brasileira de estéticas aparentemente contraditórias, como a parnasiana e a simbolista.

O fato é que é muito difícil instituir um nítido limite entre parnasianos e simbolistas. Os primeiros, se disse, não obstante a sua estética alienada, alienados não eram: se é verdade que a eles cabe o mérito de ter reorganizado a vida intelectual do país em formas mais prestigiosas, mesmo sob o perfil social (e, de resto, a própria “Academia Brasileira de Letras” de 1896 será uma cria parnasiana). O nefelibatismo simbolista, que se tornava extrínseco em restritas congregações de amigos, parecia, por sua vez, uma fuga, ainda que na tentativa de alcançar, no plano mais alto, a “síntese mística do universo”. Mas também isso, agora que foram descobertos e publicados (graças a Andrade Muricy) os versos participantes e antiescravagistas de Cruz e Sousa, e se desferiu um belo golpe no *topos* literário do simbolista negro imerso em uma sua “branquitude” de sonho, não é mais verdade; ou ao menos não é mais totalmente verdade.

No início, os simbolistas se autodefinem “decadentes”. O primeiro manifesto é, no Rio de Janeiro, a *Folha Popular* de 1891: entre seus iniciadores, Emiliano Perneta, animador do grupo, Cruz e Sousa, B. Lopes e Óscar Rosas. Mas antes houve anúncios na província, no Paraná, onde já em 1887 Domingos do Nascimento (1863–1915) poetava em formas “diversas”. Houve, no Rio de Janeiro, a obra do pernambucano Medeiros e Albuquerque (1867–1934), o qual publicara em 1887 (em *Pecados*) uma “Proclamação decadente” ironicamente dedicada a Bilac e, depois, com as *Canções da*

decadência (1889), dera cidadania no Brasil ao *eros* baudelairiano. E houve, em São Paulo, o “baudelairismo paulistano” de Venceslau de Queirós (1865–1921), com as suas implicações de satanismo (*Goivos*, 1883; *Rezas do diabo*, póstumo, 1939) que se religavam a uma precisa tradição romântica local. O mesmo templo parnasiano apresentava fissuras místicas e filosóficas: Vicente de Carvalho, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, todos devem muito à nova espiritualidade simbolista.

Havia, enfim, para todos, a inquietude do fim de século que no plano da práxis dará frutos na filosofia (Farias Brito), na política (Nabuco, Rui Barbosa) e na sociologia (Euclides da Cunha). Mas disto se falará mais além. Aquilo que nos interessa aqui é o simbolismo em poesia: que, se não deu vozes “originais”, revelou, todavia, dois grandes poetas: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

2. As estrelas fixas do simbolismo brasileiro

2.1. cruz e sousa

O mais refinado e sensível entre os simbolistas e, simultaneamente, um dos maiores brasileiros de todos os tempos, é um negro. Negro total, puro, sem nenhum daqueles “atenuantes” de mestiçagem que caracterizaram grandes estratos da população local. A circunstância decididamente influiu sobre a “fortuna” do poeta. Negativamente, em vida, e talvez positivamente junto à crítica hodierna: na qual, por exemplo, um estudioso como Roger Bastide não hesitou em fazer do Cisne Negro (mas também Arcanjo Rebelde, Doloroso Estético, Divino Mestre, Dante Negro, na glorificação póstuma dos adeptos) um poeta da estatura, em senso absoluto, de um Stefan George ou do próprio Mallarmé.

Filho de escravos negros (o pedreiro “mestre Guilherme” e a lavadeira Carolina), mas beneficiado até os nove anos de idade com uma refinada educação, obra daqueles mesmos senhores que viram seus avós acorrentados, João da Cruz e Sousa (1861–1898) recai bruscamente em sua condição de negro e deserdado quando, em 1870, morre o seu protetor, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa. Começa então na cidade natal, em Desterro, hoje Florianópolis, uma vida mísera, clareada apenas pelos estrepitosos sucessos escolares e pelo reconhecimento de professores como o naturalista alemão Fritz Müller, que encontra nele conforto para a própria teoria da não inferioridade do negro:

Este negro representa para mim um apoio para minha velha opinião contrária ao ponto de vista dominante que vê no negro um ramo, em toda parte e em todas as áreas, inferior e incapaz de desenvolvimento racional com base somente em suas forças.

Carta ao irmão Hermann, de 1876.

Toda a sua vida é, porém, um drama da segregação racial, ainda que, à recusa do *establishment* em convalidar a sua nomeação a promotor de Laguna, se venha a juntar a homenagem dos clubes abolicionistas da Bahia (“Libertadora Baiana”, “Luís Gama”) durante a sua permanência em Salvador. Vêm alguns anos obscuros da peregrinação pelo país, de Norte a Sul, na qualidade de conselheiro teatral; o amor misterioso pela “pianista loura de Praia de Fora”, a mudança para o Rio de Janeiro; o casamento com a negra Gavita (a “Núbia” de *Missal*), que posteriormente com a sua loucura inspirará a famosa “Balada dos loucos”; a escolha e a leitura ávida dos “mestres” em poesia (Gonçalves Crespo, Teófilo Dias, Raul Pompeia, Antero de Quental; mas também Flaubert, Gautier, Banville, Leconte de Lisle e Baudelaire); a publicação quase simultânea de *Broquéis* (o broquel é o escudo redondo dos espartanos) e *Missal* (Rio de Janeiro, 1893), nos quais o simbolismo brasileiro (verso e prosa) aparece já adulto.

E há a incompreensão da crítica, a miséria de um trabalho de jornalismo subalterno, a insistência no caminho estético escolhido previamente (o segundo livro de poesias, *Faróis*, 1900, será publicado postumamente), a tuberculose, a esperança de encontrar em Minas um clima restaurador, a morte em Sítio, em março de 1898, aos trinta e

sete anos: quatro amigos fiéis ao redor do corpo, o funeral à custa de um benfeitor. Tardia, a glória. A qual é toda obra daquela sensibilidade moderna que tem no simbolismo a sua primeira matriz, mas que somente com a revolução literária de 1922 adquirirá direito de cidadania nas letras brasileiras.

Em que consiste a singularidade da poesia de Cruz e Sousa? Andrade Muricy, autoridade nos estudos do simbolismo brasileiro, trabalhou muito para, se não destruir, ao menos atenuar o mito do poeta negro fechado em sua alienada torre literária, surdo a qualquer apelo racial e aos grandes problemas (a abolição) que ao seu redor comovem o país; ou antes interessado neles somente em primeira pessoa, para fugir individualmente à própria condição de negro. Tal fuga pode acontecer ou com o álibi do ódio

Ó meu ódio, [...]
Meu ódio santo e puro e benfazejo,
[...]
Orgulhoso com os seres sem Desejo,
Sem Bondade, sem Fé [...]
Ódio são, ódio bom! sê meu escudo
[...]

ou com a agulha do desejo apontando sempre na direção de um “branco” que enche seus versos de lírios, de “nuvens brancas” de cândidas luas fantasmas de “brancuras vaporosas”, de “formas claras de luas, de neves, de neblinas”, de “brancas opulências, brumais brancuras, fúlgidas brancuras, alvuras castas, virginais alvuras, latescências das raras latescências”. Aquele mito, apoiado como está em uma honesta estatística lexical, naturalmente resiste. Mas, para corrigir a interpretação sociológica para a qual “o simbolismo produzia exatamente o tipo de arte e de literatura que naquele momento mais convinha aos manejos da contrarrevolução” (Astrojildo Pereira), ombreia-se-lhe, tímida, a realidade de um homem negro crescido literariamente à sombra de “Vozes d’África” e “Navio negreiro” de Castro Alves, diretor de um jornalzinho ilustrado de título racialmente provocador (*O Moleque*, Desterro, 1885) e autor de sonetos, poemas e prosas abolicionistas (“25 de março”, “Escravocratas”, “Dilema”, “Auréola equatorial”, “Na senzala”, “Dor negra”). Poucos textos de

protesto perturbam, contudo, o brilho de *Broquéis* ou arranham a levigada superfície de *Faróis*: a “Litania dos pobres” (na qual Alfredo Bosi percebe acentos à *la* Blok, suponho o Blok de “Os doze”):

Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.
São espectros implacáveis
Os rotos, os miseráveis.
[...]
São os grandes visionários
Dos abismos tumultuários
[...]
Bandeiras rotas, sem nome,
Das barricadas da fome.

In *Faróis*, 1900.

E a litania continua, em pares de versos, como um cortejo de Bruegel, o Velho, como uma marcha da fome de um filme expressionista. Posturas expressionistas podem, de resto, ser encontradas por todos os lados. Basta citar a autobiográfica “Canção negra”:

Ó boca em tromba retorcida
Cuspindo injúrias para o Céu,
Aberta e pútrida ferida
Em tudo pondo igual labéu.

Imagem barroca, selada pelo dístico

Bendita seja a negra boca
Que tão malditas coisas diz!

Tanto em *Broquéis* quanto em *Faróis* se prolonga o gosto parnasiano pelo soneto (fechado sempre com magistral chave de ouro), pela rima rigorosa (quase irônica às vezes), pelas quadras clássicas de decassílabos alternados; mas os conteúdos e a sensibilidade são sem dúvida outros. Não descrever, mas sugerir: sobretudo com o som. Rimas de fim de verso e rimas internas (aquelas das quais nascerá depois o milagre da poesia simbolista), aliteraões, assonâncias, reminiscências litúrgicas e hínicas:

Filho meu, de nome escrito
De minh'alma no Infinito.

Escrito a estrelas e sangue
No farol da lua langue...
Das tuas asas serenas
Faz manto para estas penas.
Dá-me a esmola de um carinho
Como a luz de um claro vinho.
Com tua mão pequenina
Caminhos em flor me ensina.
[...]
Faz brotar nevados lírios
Das cruzes dos meus martírios.
Dá-me um sol de estranho brilho,
Flor das lágrimas, meu filho.

São os dísticos ao filho Tibúrcio, na pobreza e dor: nos quais a tradição ibérica de um misticismo carnal e jogralesco (aquele mesmo misticismo tradicional-popular que dará forma às litânias de *Morte e vida severina* de João Cabral) reflui imprevista e inédita.

Ao firme, consciente universo do parnasiano, à estátua, ao mármore, mas também ao civil distanciamento e ao sorriso, o simbolista Cruz e Sousa contrapõe o seu universo sinuoso, instável, inquietante, misterioso, alucinante. Brumas, névoas, marfins, pratas, caveiras, luas, o beijo da múmia, “Lésbia nervosa fascinante e doente”. Mas também “o Cristo de bronze do Pecado, [...] o Cristo de bronze das luxúrias”; o Mistério, a Morte, o Sonho, o Infinito, o Luar de lua-clara, a Formosura beleza, a Treva, o Inferno, o Tédio,

Tédio! que pões nas almas olvidadas
Ondulações de abismo

e ondas, ondas, ondas:

Ondulação da vaporosa lua.

“Tuberculosa”.

[...] as sonoras
Ondulações e brumas do Mistério.

“Angelus”.

Agora, fundos, no ondular da poeira...

“Caveira”.

Ondula, ondeia, curioso e belo.

“O soneto”.

E o teu perfil oscila, treme, ondula,
Pelos abismos eternos circula...

[...]
De ondulações fantásticas, brumoso

[...]
Trêmulo, triste, vaporoso, ondeante

“Pandemonium”.

e chamas que rompem bruxuleantemente o limbo branco-cinza
prateado do cosmo:

Não sei se é sonho ou realidade todo
esse acordar de chamas [...]

“Pandemonium”.

até o grito desesperado:

Por toda parte escrito em fogo eterno
Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!

Quando cessa o delírio, o refluir da consciência leva, contudo, à
autodescrição pacata:

Anda em mim, soturnamente,
Uma tristeza ociosa,
Sem objetivo, latente,
Vaga, indecisa, medrosa.
Como ave torva e sem rumo,
Ondula, vagueia, oscila
E sobe em nuvens de fumo
E na minh'alma se asila.
Uma tristeza que eu, mudo,
Fico nela meditando
E meditando, por tudo
E em toda a parte sonhando.
Tristeza de não sei donde,
De não sei quando nem como...
Flor mortal, que dentro esconde
Sementes de um mago pomo.

Dessas tristezas incertas,
Esparsas, indefinidas...
Como almas vagas, desertas
No rumo eterno das vidas.
Tristeza sem causa forte,
Diversa de outras tristezas,
Nem da vida nem da morte
Gerada nas correntezas...
Tristeza de outros espaços,
De outros céus, de outras esferas,
De outros límpidos abraços,
De outras castas primaveras.
Dessas tristezas que vagam
Com volúpias tão sombrias
Que as nossas almas alagam
De estranhas melancolias.
Dessas tristezas sem fundo,
Sem origens prolongadas,
Sem saudades deste mundo,
Sem noites, sem alvoradas.
Que principiam no sonho
E acabam na Realidade,
Através do mar tristonho
Desta absurda Imensidade.
Certa tristeza indizível,
Abstrata, como se fosse
A grande alma do Sensível
Magoada, mística, doce.
Ah! tristeza imponderável,
Abismo, mistério, aflito,
Torturante, formidável...
Ah! tristeza do Infinito!

“Tristeza do infinito”, in *Faróis*, 1900.

Tristeza cósmica do simbolista: que, no caso de Cruz e Sousa, além das interpretações de qualquer crítica vitalista (“um masoquista, que cultivou para si a própria dor, a própria tristeza, porque, como escreveu mais de uma vez, achava-as necessárias ao artista”, na impiedosa definição de Fernando Góis), nutria-se também de uma inegável realidade de sofrimento individual. E aqui se retorna ao problema da “originalidade” de Cruz e Sousa. Ao contrário do que fez o racismo cru dos contemporâneos, isolando Cruz e Sousa em sua condição de negro e, assim, fornecendo-lhe o ímpeto para uma revanche no plano da perfeição técnico-formal, por um lado, e da

evasão místico-transcendental, por outro, a crítica posterior trabalhou com boas intenções na direção oposta. Procurou abater a diversidade de matrizes entre a poesia do Cisne Negro e aquela, por exemplo, de seu confrade em estética Alphonsus de Guimaraens: dois grandes poetas e basta, não importando qual fosse a cor da pele de cada um. Mas também este é um erro: nós devemos trabalhar para que o racismo não exista, e não fechar os olhos quando ele existiu. A poesia de Cruz e Sousa é “também” fruto de sua diversidade: em sentido positivo, naturalmente. Tentemos uma interpretação.

A história da fortuna *post mortem* é simples. O amigo devoto, Nestor Vitor, que será também o crítico do simbolismo, impõe o personagem Cruz e Sousa e a sua obra a estudiosos de gosto e sensibilidade bem diversos, como Araripe Júnior e Sílvio Romero. Começa contemporaneamente a valorização por parte dos arautos do modernismo hispano-americano (um movimento em certo sentido paralelo ao parnasianismo-simbolismo brasileiro). Leopoldo Lugones, Joan Más y Pí, Eugenio Díaz Romero se entusiasmam pelo simbolista negro. Darío o imita na introdução ao seu *El canto errante* e em diferentes pontos de seu *Poema del otoño y otros poemas* (“La cartuja”, 1907). Do Peru, Ventura García Calderón proclama que “Cruz e Sousa é sem dúvida comparável a Baudelaire, sem que o mundo o saiba, dado que escreveu em português”: o eterno drama de quem não nasce francês (ou anglófono). Maeterlinck projeta um lançamento na Europa. E então também o Brasil toma consciência dele, e faz começar dele a moderna poesia brasileira. Em 1943, o lançamento europeu, por obra de Bastide:

Num cérebro de africano, de filho de escravo, [...] tomava o Simbolismo formas novas, sonoridades inéditas, transformando-se, cristalizando-se em músicas desconhecidas [...]. O drama de Cruz e Sousa vai, portanto, ser ainda mais patético do que o de Mallarmé, e na sua posição vai ser de outra originalidade, pois que para ele não se tratará unicamente de achar a expressão possível do inefável, de criar para si uma experiência psicológica, mas essa experiência psicológica, para se constituir, terá de lutar incessantemente com uma primeira educação absolutamente oposta a ela e que, a cada momento, a porá em risco de ser aniquilada. [...] Que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George e Cruz e Sousa...? Mallarmé continua contemplativo, ao passo que o que domina em Cruz e Sousa é a viagem e a subida, é o dinamismo do arremesso, e isso porque ele era brasileiro, do país da saudade, e de origem africana, de uma raça essencialmente sentimental. [...] O chefe da escola francesa

[Mallarmé], por apuro supremo, chegará à palavra que dá a conhecer uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Sousa será o da cristalização... purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas. [...] Destruição das formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois grandes processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com todas as cintilações do diamante.

Roger Bastide, *A poesia afro-brasileira*, 1943.

Eu desenvolveria o argumento de Bastide com o paralelo daquilo que acontece e aconteceu em outras literaturas toda vez que o gênio poético se encarnou em personagens “sem passado”: ou melhor, não condicionados por uma precisa e ordenada tradição cultural. Gente que vem de outro mundo: e, por isto, inovadores. Apollinaire, polonês, Eliot, americano, Pessoa, aculturado na África do Sul, Ungaretti, franco-egípcio e, portanto, capaz de mirar diretamente na recuperação de Leopardi sem ter de suportar o fardo Carducci-Pascoli-D’Annunzio. Assim é Cruz e Sousa: como negro total no reino (poético) dos brancos, alguém que “veio do outro mundo”: por isso inovador em relação a uma tradição cultural não condicionante, e simultaneamente hipercorreto na aplicação de uma técnica nova e na adoção de uma nova estética.

2.2. alphonsus de guimaraens

O segundo grande nome do simbolismo é aquele de Alphonsus de Guimaraens (1870–1921): homem “sem biografia” tanto quanto Cruz e Sousa fora “caso humano”. Mineiro de Ouro Preto, de família burguesa, pai português, mãe brasileira (sobrinho do romancista Bernardo Guimarães), chamava-se Afonso Henriques da Costa Guimarães: a escolha do nome literário em sentido arcaizante é para nós o primeiro sinal de uma personalidade refratária, fechada em um universo estético próprio, toda voltada à *recherche* e à recuperação individual de um mítico-místico mundo perdido. Incolor a vida externa: estudos jurídicos em São Paulo, amizade com os simbolistas-

decadentes da cidade, uma viagem ao Rio de Janeiro para conhecer Cruz e Sousa, quatorze filhos, a profissão de juiz em Mariana até a morte, aos cinquenta e um anos, dois meses após a da última filha, Constância, a quem dera “imprudentemente” o nome da moça amada na juventude e morta precocemente. Um pequeno mito para os pósteros: o solitário de Mariana, o *dandy* católico, com olhos de bondade e de sonho, com um sorriso triste, “quase de tédio”.

Na literatura, um grande poeta (1899: *Setenário das dores de Nossa Senhora, Câmara ardente, Dona mística*; 1902: *Kiriale*, cronologicamente, como data de composição, primeiro livro; 1920: *Mendigos*, prosa; póstumos, o volume de versos franceses *Pauvre lyre*, 1921, e *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, 1923). Quadras com rimas alternadas de decassílabos, trovas, cantigas e romances de sabor medieval, pares de eneassílabos rimados, jogos de “eco” e de responsório nas litanias, arietas e canções entre o metastasiano¹¹⁹ e o romântico, mas com toda a experiência e a musicalidade simbolistas. E então o milagre dos sonetos, de polida perfeição, sem quedas jamais, cheios de evocações cultas (Camões, Petrarca, Antero de Quental, Verlaine, Cruz e Sousa). Como toda esta geração de literatos, também Alphonsus foi ótimo tradutor: entre outros de Heine e de Lorenzo Stecchetti,¹²⁰ e até mesmo, via França, dos poetas chineses.

Tematicamente, a *recherche* de Alphonsus de Guimaraens se move numa dupla direção. Há o medievalismo ancestral. As torres ameaçadas, que evocam ao primeiro plano uma Guimarães portuguesa dos tempos de Afonso Henriques. E Afonso Henriques, que é o nome “de batismo” de Alphonsus, fora o nome do primeiro rei de Portugal, que desde a fortaleza de Guimarães, no norte do país, iniciara a “reconquista” em direção ao sul, contra os mouros: daí o *transfert* de Alphonsus e a reidentificação. Mas tais torres são também os muros bíblicos de uma Sião do desejo. Há também o canto *in mortem* do anjo-mulher perdido: a prima Constância, morta de tísica em 1888 (naquele 28 de dezembro de estupefata dor parece ter parado o relógio existencial de Alphonsus). Todo o *Canzoniere* do Petrarca brasileiro gira em torno daquela morte (e quando de outras, reportando-as àquela em *transfert* analógico). A bipartição, se existe, não é em vida ou em morte, em

dolente aceitação e em mística integração com Deus: a mulher-imagem, a mulher-anjo, salvadora, é mediadora entre a divindade e o homem que por ela e nela supera o “medo de tudo”, o medo cósmico e o horror do pecado.

Poesia de amor e poesia místico-religiosa: da qual participa, por evocação, uma paisagem em meias tintas, submersa em luz crepuscular (e não por acaso o penumbrismo brasileiro terá suas raízes também na poesia de Alphonsus) ou banhada de luar. A mulher amada aparece no leito de morte com a marmórea rigidez, a inexorável juventude de uma estátua sepulcral: Inês de Castro, porém mais ainda Ilaria del Carretto:^{[121](#)}

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,
De tons marfíneos, de ossatura rica,
Pairando no ar, num gesto brando e leve,
Que parece ordenar, mas que suplica.

“Ossa mea”, in *Kiriale*, 1902.

Ou então:

Hirta e branca... Repousa a sua áurea cabeça
Numa almofada de cetim bordada em lírios.
Ei-la morta afinal como quem adormeça
Aqui para sofrer Além novos martírios.
De mãos postas, num sonho ausente, a sombra espessa
Do seu corpo escurece a luz dos quatro círios:
Ela faz-me pensar numa ancestral Condessa
Da Idade Média, morta em sagrados delírios.

“Pulchra ut luna”, in *Dona Mística*, 1899.

Com a insistência no tema da morta-castelã:

A suave Castelã das horas mortas
Assoma à torre do castelo. As portas,
Que o rubro ocaso em onda ensanguentara,
Brilham do luar à Luz celeste e clara.

“Árias e canções”, in *Dona Mística*, 1899.

Até a paráfrase do melhor Stecchetti:

Quando as folhas caírem e tu fores
Procurar minha luz no campo-santo,
Hás de encontrá-la, meu amor, num canto,
Circundada de flores.

E até o salto surrealista, pintura de Chagall, música de Maeterlinck:

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.
No sonho em que se perdeu,
Banhrou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...
E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...
E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...
As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

“Ismália”, in *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, 1923, póstuma.

Há na poesia de Alphonsus de Guimaraens um aspecto lúdico, de intelectualismo *travesti* (o medievalista, o petrarquista, o apaixonado pela jovem morta e, talvez, o poeta simbolista: um Alphonsus lutuoso que ri de si mesmo nos versos franceses, autodenominando-se, com transparente *calembour*, “Vicomte de Grandeuil”), que não foi ainda suficientemente estudado. Inclínados a construir um *cliché* existencial, esquecemos às vezes que, como queria Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”, e subestimamos certas feições de Alphonsus que contrastam com a sua máscara oficial: o republicano, o poeta jovem não ainda “castigado”:

Ó minha amante, eu quero a volúpia vermelha
Nos teus braços febris receber sobre a boca;
[...]

O autor de versos satânicos que são o reverso da medalha angélica e funéria, e também o Alphonsus que se compraz em escrever — sem, todavia, os assinar — versos facetos nos jornalecos das cidades mortas que o hospedaram: Mariana e Conceição do Serro.

3. O simbolismo grupal: as revistas simbolistas. Rosa-cruzes, esotéricos, cabalísticos. Extravagâncias e conquistas do simbolismo. O poema em prosa

Com a publicação de *Broquéis* e de *Missal* de Cruz e Sousa (1893), o simbolismo, não obstante o desconhecimento da crítica oficial, lança suas raízes no Brasil. Difunde-se na província, faz adeptos entre os jovens. Por todos os estados, e especialmente no Sul do país, nascem confrarias esotéricas que publicam revistas de vida efêmera, dois, três números; frequentemente apenas um. Os simbolistas (que se autodenominavam Romeiros da Estrada de São Tiago, Magníficos da Palavra Escrita) têm o seu jargão, seu rito, o seu café.

As revistas, todas de jovens “puros”, irreverentes e incapazes de suportar o compromisso acadêmico (o mesmo espírito que em 1914 animará o movimento português do “Orpheu”, o qual cobrirá ainda com um título simbolista a própria cruzada antipassadista), são intituladas, no Rio de Janeiro, *Thebaida* (1895), *Rio-Revista* (1895), *Pierrot* (1897), *Vera-Cruz* (1897) e *Rosa-Cruz* (1901–1904: escrito “Rosa †”: não por acaso, *nomen-omen*,¹²² Cruz e Sousa tinha “cruz” no nome), *Revista Contemporânea* (1899), até *Fon-Fon!* (1908), que, tendo nascido simbolista, tornar-se-ia, depois, o órgão dos “penumbristas” ou crepusculares brasileiros. Em Curitiba, no Paraná, onde o movimento consegue o maior número de sufrágios, a ponto de constituir uma verdadeira tradição local, encontramos *Revista Azul* (1893), *O Cenáculo* (1895), *O Sapo* (1898), *Pallium* (1900), *Turris*

Eburnea (1900), *Azul* (1900). Em Belo Horizonte, novíssima cidade, criada *ex nihilo*, em 1896, e logo tornada o centro cultural do estado de Minas (entre cujas montanhas se aninha, mas em uma cidade morta, a “arquiépiscopal cidade de Mariana, onde o mais triste é a triste vida humana”, Alphonsus de Guimaraens): *Minas Artística* (1901), *Horus* (1902). Em Salvador, na Bahia, *Nova Cruzada* (1901–11) e *Os Anais* (1911). E em São Paulo, enfim, *Vida de Hoje* (1896) e a *Revista do Brasil* (1898), que recolhe colaborações de todo o país.

Os ritos são exemplificados pelo Apostolado Cruz e Sousa, fundado em Belém, no Pará, em plena Amazônia,

um domingo de sol, cheio de luz, com a tomada de posse de uma salinha escura em uma casa velha e nobre, no canto de uma rua solitária na Cidade Velha, aonde não chegavam os rumores epigramáticos dos iconoclastas. Ali, naquela esquina silenciosa de Belém, todas as noites, em repetidas esbórnias literárias, na penumbra de lâmpadas tremulantes, sugava-se o veneno dos períodos esplêndidos do Mestre, que cintilavam e ressoavam com o tilintar de laminados florentinos.

O testemunho é de um dos adeptos, Péricles de Moraes. Em Curitiba, Dario Veloso, professor de ocultismo na Escola Superior de Ciências de Paris, instituída por Papus, funda o Instituto Neopitagórico onde se estuda a cabala, e onde o Wagner de *Lohengrin* e do *Parsifal* convive teosoficamente com o hinduísmo e o ocultismo dos Rosa-cruzes. E não por acaso, ainda hoje no Brasil o misticismo dos Rosa-cruzes faz continuamente adeptos entre os novos aculturados de um país onde o ímpeto para o irracional — que nos países de imigração anglo-saxã se cristaliza em formas *quaker* e puritanas — se alimenta de uma confusa e heterogênea realidade social.

Como em todos os movimentos de ruptura, há um não sei quê de metálico, de “duro” (a dura modernidade dos poetas pós-baudelairianos) no primeiro simbolismo, que só no fim se abrandará na penumbra suave e intimista dos crepusculares. De resto, assim como Heredia,¹²³ no dizer de Thibaudet, sentia o soneto como uma armadura, o Cisne Negro usava seus versos como “broquéis”, como escudos: nos quais as antíteses maniqueístas de dia e noite, luz-sombra, branco-negro/vermelho, céu-inferno, não se fundem ainda na penumbra, mas se justapõem quando muito em oximoro, sinestesia de

África e cultura, de místico e fetichismo. E se, à primeira vista na oposição parnasianos-simbolistas, os primeiros, puro decoro e socialidade, os segundos *dandies* ou *maudits* ou ainda alienados em práticas teosófico-esotéricas, pareceu-nos que os primeiros fossem os participantes e os segundos, os excluídos, os órficos de província, a realidade é que o simbolismo foi às vezes tão, ou até mais, participante que o parnasianismo brasileiro. Como revoltados e incompreendidos em um país de oposição e interação racial, social e cultural, os simbolistas podem gritar com a boca rebelde de São João Batista, de Cruz e Sousa, ou refugiar-se na loja maçônica, como Dario Veloso. Integrar-se, jamais. Serão os outros, parnasianos e neoparnasianos, a fazerem suas as invenções do simbolismo: que são reais, ao lado de seus jogos esotéricos.

Há a conquista definitiva do verso livre, junto à experimentação de formas métricas chamadas a movimentar uma paisagem poética até então dominada pelo alexandrino e pelo decassílabo. E eis as novas métricas bárbaras, os versos de dezessete, quatorze, dezenove sílabas (contando à maneira francesa):

Cai medonha a chuva dando bofetadas no tristonho rio

Durval de Moraes.

Nascem as rosas grandes e lindas mas sem saúde

Eduardo Guimaraens.

Seja a minha dádiva insone, tal a mirra que, luminosa, palpita.

Faça-a arder, como sobre uma pira de encanto, a oculta chama infinita!

Eduardo Guimaraens.

E há as conquistas gráficas, o gosto pela página branca (“silence alentour”) e pelos jogos tipográficos ensinados pelo Mallarmé do “Coup de dés”: os desenhos verbais, as maiúsculas, aptas a dar do substantivo e especialmente do abstrato uma imagem escrita correspondente ao impacto produzido no plano sonoro por sua estrutura fônica:

E este Anseio, este Sonho, este Desejo

Enche as Esferas soluçantemente!

Introduzem-se “h” etimológicos e de falsa etimologia (veja-se o *Luar de hynverno* de Silveira Neto) e sobretudo o y (o y de *lyrio*: não dissera Sully Prudhomme que o y não se pode abolir porque não se saberia mais como escrever *lys*, verdadeiro ideograma do lírio?). E ainda poemas figurados, em forma de taça, de rosa, de lira. No século xx as novas vanguardas, os concretistas de 1956, para além de todas as recuperações cultas que vão dos gregos aos poetas carolíngios, revelam nos simbolistas a sua real matriz. Os livros mudam a forma tradicional; tornam-se objetos: longos, quadrados, em forma losangular. O ópio real e metafórico invade os poemas e as biografias singulares; os “paraísos artificiais”, álbi rigoroso do Decadente, colaboram para a transfiguração da realidade poética.

Nasce, para a nova poesia, o poema em prosa, que, sempre na esteira de Baudelaire e do Rimbaud das *Illuminations*, mas com nova sensibilidade latino-americana (Lautréamont? Laforgue?), instaura-se solidamente na tradição literária brasileira, na qual chegará às vanguardas modernistas de 1922 (Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Aníbal Machado, Cassiano Ricardo, até tocar, através de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, os mais jovens José Paulo Moreira da Fonseca, Mário Quintana e Lêdo Ivo).

O iniciador aqui também é Cruz e Sousa, que estreia no gênero em 1893 com *Missal* (aberto por uma pagã-mística “Oração ao sol”) e de quem são publicadas postumamente as *Evocações*: nas quais o “branco Lusbel das espirituais clarividências” convive com o grito antirracista de protesto de “Dor negra” e de “O emparedado”.

E é com *Missal* de Cruz e Sousa que nasce a nova corrente estilística da qual farão parte Dario Veloso (*Esquifes*, 1896) e Gonzaga Duque (“Sapo”, in *Horto das mágoas*, 1914), Antônio Austregésilo e Oliveira Gomes, Nestor de Castro e Nestor Vítor (*Folhas que ficam*, 1920), e que tem talvez a sua mais moderna e audaz expressão na obra de Pedro Kilkerry (1885–1917).

Poeta “maldito” no senso mais decadente e ortodoxo do termo (pai irlandês, mãe mestiça da Bahia, pobre, *bohémien*, tuberculoso, morto

aos trinta e dois anos sem ter publicado seus versos), Kilkerry foi redescoberto pela vanguarda concretista de São Paulo (Augusto de Campos), que o repropõe como poeta e prosador independente e pré-modernista, se existiram outros, dentro da plêiade simbolista. A prosa poética (“Notas trêmulas do diário antigo”, “Novela acadêmica”, “Do hinário de uma nômade”) tem a marca da constelação Lautréamont-Rimbaud-Laforgue, mas sobretudo do Lautréamont dos *Chants de Maldoror*.

Quem vem aí, de magreza, talhando espaços de sombra como uma faca, em talhos negros, silenciosos, golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo — basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede.

Não. És uma alta sensibilidade.

Tu, que aí vens sonambulicamente — moves a feição de quem foge um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de gelo, balas de gelo!

Corta, corta a tua sombra, silenciosamente...

Nos textos de Kilkerry, prosa ou poesia, a metáfora já faz caretas surrealistas:

E a cutícula do meu patriotismo é toda contusão.

A lágrima é “cor de cobre” e “o carão glabro do sol faiscava ferruginoso, um tanto cor de Gonçalves Dias” (o Gonçalves Dias da “palmeira” naturalmente!).

[...] o carão glabro do sol... faiscava ferruginoso, um tanto cor de Gonçalves Dias! Ah! Dias, tua terra tem palmeiras, tem, tem...

aqui é palpável também a outra componente do último simbolismo, o *humour* (presente sobretudo nos *Kodaks*, 1913, fotografias verbais que antecipam em quase uma década o *Kodak* de Blaise Cendrars): anúncio daquele humorismo amarelo-rosa que corroerá nos modernistas a nota crepuscular e contribuirá para a sua desfiguração e para a recuperação (em sentido negativo) dos mitos românticos.

4. A galáxia dos “menores”

Recuperados pelo *Panorama do movimento simbolista brasileiro* de Andrade Muricy e abundantemente antologizados por Fernando Góis, os “menores” do simbolismo são estrelas diminutas de uma galáxia esplendente. Demasiados para que se lhes possa sequer tentar um elenco em uma obra como esta, atenta, mais do que a qualquer outra coisa, às grandes linhas do pensamento literário em um país que, influenciado a todo momento pela “Europa”, reage, todavia, ao estímulo de modo peculiaríssimo: de modo que aquilo que interessa é a originalidade da resposta, o desvio em relação à norma, a *parole* em relação à *langue*. Nesta perspectiva, será interessante estudar sobretudo, do simbolismo brasileiro, os modos de arraigamento, as zonas de difusão, em sentido geográfico e em sentido sociológico, as relações com os outros grupos literários e a autoqualificação política, social, moral, em um preciso momento da história do país. Momento difícil, de adaptação à nova realidade política e social trazida pela abolição da escravatura e pela república, quando o literato não gravita mais ao redor de uma corte, e como portador de uma ideologia de *élite* se sente na vanguarda da responsabilidade nacional.

Entre aqueles que fazem poesia à maneira simbolista, há quem participe das inquietudes do país, quem se bate primeiramente pela abolição e a república e depois pela aculturação do Brasil: como Medeiros e Albuquerque, deputado e senador; como Domingos do Nascimento, que ombreava aos versos simbolistas um volume sobre a *Hulha branca do Paraná*; como o florianista Silveira Neto. Ou ainda, entre os poetas das últimas levas simbolistas, como Felipe de Oliveira, envolvido em 1932 na revolução constitucionalista dos liberais latifundiários de São Paulo, e exilado na França até a morte.

Há os homens públicos, que desempenham profissões liberais: advogados, jornalistas, muitos juízes (além do grande Alphonsus de Guimaraens, Emiliano Pernetá, Alves de Faria, Archangelus de Guimaraens, Xavier de Carvalho...), muitos médicos, dentistas, farmacêuticos. Nesse aspecto, a paisagem social do simbolismo difere

pouco daquela do Parnaso. Mas há também entre os simbolistas o tipo do diplomata ou do *gran signore* exportado, que escreve somente em francês; e há o gênero *bohémien*, variante do tipo *dandy* (a elegância inflexível do Padre José Severiano de Resende, o chapéu preto com largas abas de Gustavo Santiago) àquele do *maudit* cultor de paraísos mais ou menos artificiais (um certo B. Lopes, Kilkerry, Edgar Mata, Maranhão Sobrinho...).

Culturalmente, são todos desarraigados, que se apegam aos modelos franceses e belgas: Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud — de quem se parafraseia em muitos níveis, de Alphonsus de Guimaraens a Pethion de Villar, o soneto das “Voyelles” —, Samain, Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck; mas também aos portugueses: Guerra Junqueiro, António Nobre, Cesário Verde, até o dannunziano Eugênio de Castro. Quanto a D’Annunzio, erige-se-lhe uma capela pessoal no Rio Grande do Sul (estado de forte e conservadora imigração italiana, nota Alfredo Bosi).

A distribuição por estados é também interessante. Após a morte de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro, o grupo se divide e se movimenta: por um lado, os velhos amigos do Cisne Negro; por outro, os mais jovens, de onde sairá a revista *Rosa 7*: em meio à tríade Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Lima Campos, amável e discreto contraponto da tríade parnasiana constituída por Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Entre os muitos nomes, aquele de Félix Pacheco, Saturnino de Meireles, Castro Meneses, Tavares Bastos, Tibúrcio de Freitas, Rocha Pombo e especialmente aquele de Pereira da Silva (1876–1944), que se formou como simbolista no Paraná (*Vae soli!*, 1903; *Solitudes*, 1918; *Beatitudes*, 1919, até *Senhora da melancolia*, 1928) após uma experiência romântica a meio caminho entre Lamartine e Victor Hugo, que tingirá sempre os seus versos de um elegíaco pessimismo.

O complexo de circunstâncias (a presença na capital, Curitiba, de Jean Itiberé — João Itiberê da Cunha —, que importara os modelos decadentistas, a magia, a cabala, Péladan, Papus e Huysmans, com uma pitada de Swedenborg e leve toque de Pitágoras, diretamente da

Bélgica, onde participara do movimento da *Jeune Belgique* e publicara os seus *Préludes* (1890); a forte componente local de imigrantes, eslavos e germânicos, à qual Andrade Muricy, paranaense, deseja que se adicione um clima de planalto onde “não é necessário importar as névoas de Bruges”), fez do Paraná o centro do simbolismo brasileiro. Em torno das pequenas revistas de estreia e, posteriormente, de *O Cenáculo* (1895–97), encontramos algumas das mais interessantes personalidades do momento: mesmo em relação ao perfil humano. Recordamos Dario Veloso (1897–1937: *Esotéricas*, 1900), ocultista, hermético, neopitagórico, simbolista-grego (o seu lírio é “lírio escultural”), recriador, sob o céu de Curitiba, de uma Hélade lunar:

Plenilúnio. O luar molha as colunas dóricas.
Junto ao pronau medito.

E ainda: Euclides Bandeira, Adolfo Werneck..., até Silveira Neto (1872–1945), incisor, desenhista e pintor, que em *Luar de hynverno* retomará os temas elegíaco-lunares de Dario Veloso, propondo-os como uma Via Láctea que é “um desfilar de círios”, um luar suntuoso, como somente o Novo Mundo pode oferecer. E até o mais interessante de todos eles, Emiliano Perneta (1866–1921: *Ilusão*, 1911), que assumindo como sobrenome o apelido bizarro,¹²⁴ carregava, talvez com uma ponta de ironia, um sinal de sua origem de “cristão-novo” português (a que Olavo Bilac, que jamais admitira que um Gabriele D’Annunzio pudesse se chamar, por exemplo, Gaetano Rapagnetta, franzia o cenho, estupefato). Os melhores versos de Emiliano Perneta são marcados por uma ânsia de destruição que a partir do individual assoma ao universal. Ainda que em quase toda parte a nota simbolista nos apareça como superada por uma generosa, rapsódica veia romântica, aquela mesma que dita os dísticos ritmados de “Azar”: o cavaleiro que galopa, galopa, levando ao Rei a notícia da Morte, compõe o mito judaico de Asvero em forma de balada entre Heine e Berchet, recordando igualmente o Carducci do *Re Teodorico*:

A galope, a galope, o Cavaleiro chega:
Rei, ó meu bom senhor! com tua filha cega.

O grupo do Rio Grande do Sul, mais ligado aos modelos europeus, evoluirá rapidamente em direção a formas de poesia impressionista,

crepuscular e intimista. Mas antes terá dado a poesia simbolista-epigramática de Marcelo Gama (1878–1915), um Cesário Verde brasileiro, mas com aspectos *bohémien*s estranhos ao metropolitano Cesário.

Quanto aos simbolistas de Minas Gerais, estes nos aparecem reunidos como um tríptico em torno da imagem do grande solitário de Mariana: Alphonsus de Guimaraens. De um lado, adorante, o irmão do vate, Archangelus de Guimaraens (1872– 1934), do outro, truculento e saboroso, com o seu olhar provocador de padre que largou a batina, José Severiano de Resende (1871–1931: *O meu flos sanctorum*, 1908; *Mistérios*, 1920); dos lados, genuflexos em seu aveludado delíquio, Mamede de Oliveira (1887–1913) e Edgar Mata (1878–1907), cuja doce elegância não é desprovida de *páthos* dramático (“Estalactite”, “Taciturnus bos”, “A garça”...).

No Nordeste do país, o movimento é menos importante: no Maranhão, Maranhão Sobrinho (1897–1915) e Xavier de Carvalho (1872–1944). No Piauí, Da Costa e Silva (1885–1950), destinado a passar do simbolismo de *Sangue* (1908) ao repousado neoparnasianismo de *Verônica* (1927). Enfim, um grupo em Salvador da Bahia, centrado em Kilkerry, com as suas rutilantes metáforas, com as suas invenções poéticas que prenunciam o modernismo:

[...] Dedando o Azul as magras mãos dos astros
Somem luzindo... [...]

E, em torno dele, o futuro tradutor de Shakespeare, Artur de Sales (1879–1951) e o futuro poeta devoto (*Lira franciscana*, 1921... até *Ouro de folhas mortas*, 1965) Durval de Moraes (1882–1948), ainda em sua fase inicial “materialista”, até Pethion de Villar (1870–1924), imitador provincial de seu remoto parente e ídolo, o metropolitano Eugênio de Castro, modelo de pompas verbais para a Península Ibérica e para a América Latina. Isolada, por sua vez, a poesia de Aute de Sousa (1876–1901: *Horto*, Natal, 1900) bem mais neorromântica, em seus tons elegíacos e em seus temas religiosos, do que simbolista.

5. A derrocada do simbolismo: os neoparnasianos

Escreve Otto Maria Carpeaux, austríaco de nascimento, brasileiro por adoção, um dos mais agudos e abertos críticos que trabalharam no século xx na cena literária brasileira, autor, entre outros, de uma *História da literatura ocidental* em oito volumes, na qual o caso brasileiro se insere talvez pela primeira vez com uma fisionomia própria e clara e uma justa valoração do dar e do haver desta literatura “colonial”, a qual reflete interesses mais vastos e complexos como poucas outras literaturas do terceiro mundo:

O neoparnasianismo é fenômeno peculiar da literatura brasileira. Aqui e somente aqui fracassou o simbolismo; e por isso o movimento precedente viu-se sobreviver quando já se extinguiu em todas as outras partes do mundo.

Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira, 1949.

O fato é que mais que em qualquer outro país, nada é puro no Brasil. Não o era o simbolismo, que, mais que como oposição ao parnasianismo, propusera-se de muitos modos como aperfeiçoamento estilístico de conquistas parnasianas. E não por acaso, do mestre Cruz e Sousa se repetiu por muito tempo que era um parnasiano; e não fora o parnasianismo que, enquanto no plano social confinava os simbolistas em limbos de cultura provinciana, ocupando todos os assentos da Academia como se Parnaso, em 1896, fosse sinônimo de literatura, na prática adotava nas experiências poéticas singulares cada conquista, também de conteúdos, do simbolismo, de modo que a compartimentação individual em uma ou em outra escola parece problemática e, às vezes, absolutamente arbitrária. Em um panorama das letras brasileiras na virada do século, convirá, então, usar parnasianismo e simbolismo não como etiquetas sob as quais reunir personalidades artísticas, mas como tendências, polos, em torno dos quais gravitavam os indivíduos, as realizações poéticas singulares. Embora seja justo reconhecer que para alguns autores, poetas sobretudo, que publicam as suas obras nos primeiros anos do novo

século, o termo “neoparnasiano” parece talvez o mais imediatamente qualificante.

Alfredo Bosi — para quem o “parnasianismo é o estilo das classes dirigentes, da burocracia culta e semiculta, dos profissionais liberais habituados a conceber a poesia como ‘linguagem ornamentada’, segundo modelos já consagrados aptos a garantir o bom gosto da imitação” (mas o pequeno exercício de sociologia da literatura tentado acima poderia consentir-nos afirmação quase idêntica em relação aos simbolistas) — capta no retorno do parnasianismo um sinal de provincianismo e de redução de inspiração: verificável, por exemplo, naquela epidemia do soneto que os modernistas, omitindo o fato de que o mesmo fenômeno acontecia quase que contemporaneamente em todas as latitudes, imputarão paradoxalmente ao “soneto *coccus brasiliensis*”. Em seu polêmico repúdio do passado, os modernistas de 1922 colocarão, com efeito, num só balaio o romantismo (aquele romantismo que, no entanto, oferecer-lhes-ia tantos temas de renacionalização) e o parnasianismo-simbolismo (as “grades de ouro do parnasianismo” e o “gás asfíxiante do simbolismo”, dirá Mário de Andrade), rejeitando sobretudo a “vulgaridade ociosa da rima, inútil em uma língua vibrante e sonora” como a brasileira.

Há dois modos para se aproximar dos clássicos. Um é o sincrônico, propagado pelas vanguardas, que convidam a buscar e a reconhecer em cada tempo e em cada lugar “aqueles que nos são contemporâneos” (uma postura, poder-se-ia dizer, em função somente daquele que recebe, daquele que frui da mensagem poética, independentemente de toda sensibilidade e gosto de época e de qualquer intenção do autor). O outro, aquele que, ainda no âmbito brasileiro, Mário de Andrade sugerirá para a recuperação dos “mestres do passado” (justamente os parnasianos): a autotransferência culta para aquele mesmo passado, em função, desta vez, daquele emissor do qual se procura reconstruir em nós, filológica e emocionalmente, o gosto e a sensibilidade.

Porém é claro: não me pus a reler essas obras parnasianas com a alma vária, pueril e fantástica, correspondente ao meu tempo, mas fui buscar, dentre as minhas muitas almas, aquela que construí para entender a geração parnasiana. Todo homem afeiçoado a leituras diversíssimas, acostumado a viajar, cheio de simpatia e desejo de aprender, pelos vários climas literários, crente infantil na sinceridade dos poetas, cria dentro de si um corimbo de

almas diferentes, das quais se serve à medida que passa de um a outro autor de tendências dissemelhantes. Só a visão estreita, a escravização ignóbil dos que se ilharam numa escola permite a ignorância infecunda dos que têm uma alma só, paupérrima e impiedosa. Ouvi repetir a exclamação de um poeta, lido em “Banville e Mendès gloriosos”, que nunca teria assinado um verso de Camões! Burro.

Pois, para reler os parnasianos, fui vestir minha alma parnasiana [...] e, abandonando a alma de fogo e flores de estufa, gasolina e asas de aeroplano [...] que é a minha alma contemporânea [...] revesti-me pomposamente com a armadura de oiro e marfim da minha alma parnasiana.

Mário de Andrade, *Mestres do passado*, 1921.

O apólogo é inteligente. Mas é significativo também o fato de que, com toda a sua armadura, Mário de Andrade não vá, na recuperação dos mestres, além de cinco nomes: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho. Nenhum dos neoparnasianos mais próximos a ele e, aparentemente, mais congeniais. Entre estes, é necessário, contudo, recordar alguns nomes.

O primeiro é aquele de José Albano (1882–1923), ilha humanista e purista na literatura do seu tempo, que terminaria em Paris a sua existência de exilado da contemporaneidade. Distinguiam o homem a grande barba rabínica, o ódio pelo Brasil extrovertido e malandro, a convivência cotidiana, certamente maníaca, com os clássicos. E caracterizavam a sua obra as suas *Rimas* (1912), sonetos e motes, cantigas, glosas, coplas, das quais se disse que poderiam figurar com plena dignidade no portuguêsíssimo *Cancioneiro* de Resende (1516) e que recorre diretamente aos modelos do grande século XVI português, sobretudo Camões. Depois, seguem-se Amadeu Amaral (1875–1929: *Urzes*, 1899; *Névoa*, 1910; *Espumas*, 1917...), que martela gravemente novas formas métricas; Goulart de Andrade (1881–1936), com os seus virtuosismos poéticos (das *Poesias*, de 1907, até *Ocaso*, de 1934); o cintilante Martins Fontes (1884–1937), “cavaleiro do amor, cavaleiro da arte, cavaleiro do ideal” (*Verão*, 1917); e, sobretudo, o popularíssimo, em seu tempo, Hermes Fontes (1888–1930, suicida), o qual foi tanto parnasiano quanto simbolista, emprestando ao mármore parnasiano os deslumbres de uma realidade tropical: o que faria dele uma bandeira antimodernista, hasteada, frequentemente sem

propósito, nas batalhas literárias dos anos 1920 (*Apoteoses*, 1908..., *A fonte da mata*, 1930).

Outros nomes se amontoam diante do cronista das letras: Moacir de Almeida (1902–1925: *Gritos bárbaros*, 1925), um dos tantos que morreram jovens na literatura brasileira (um crítico o coloca, com rótulo entre o macabro e o existencialista, no compartimento “tuberculosos e literatura”); Olegário Mariano (1889–1958), que passou à tradição como “o poeta das cigarras”, pelo nome de um de seus livros (*Últimas cigarras*, 1920), mas também cantor — quase crepuscular — de um lírico tempo infantil perdido (*O enamorado da vida*, 1937); Américo Facó (1885–1954), que devia retardar até meados do século xx a publicação de uma sua antiga *Poesia perdida* (Rio de Janeiro, 1951), com o resultado de dar uma lição de equilíbrio, repleta de melancólico bom-mocismo, à geração de Carlos Drummond de Andrade (que, como competente artesão da língua, admirará sobretudo a boa feitura da “Sextina da véspera”); Bastos Tigre (1882–1957), autor de versos humorísticos até demasiado fáceis e escorregadios; Batista Cepelos (1872–1915, suicida), que retoma os temas “bandeirantes” do Bilac das Esmeraldas; Gilka Machado (1893–1980), que sublimará em espiritualismo (o espiritualismo da revista *Festa*, da qual falaremos posteriormente) uma poesia corposamente sensual; Gustavo Teixeira (1881–1937), tímido cantor de *Ementário* (1908); José Oiticica (1882–1957), um parnasiano anárquico:

Se quiserem deter-te, anda; protesta
Se quiserem calar-te; não te assuste
Veneno, espada, cárcere ou canhão.

Parnasianos, parnasianos, parnasianos. Manuel Bandeira os fixará na sequência dos seus “Sapos”:

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.
Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
— “Meu pai foi à guerra!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “Meu cancioneiro
É bem martelado.
Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.
O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.
Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.
Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”.
Urra o sapo-boi:
— “Meu pai foi rei” — “Foi!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.
Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
— “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.
Ou bem de estatutário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo”.
Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
— “Sei!” — “Não sabe!” — “Sabe!”.

In *Carnaval*, Rio de Janeiro, 1919.

Há, contudo, ainda a inspiração sincera: como aquela de Raul de Leoni (1895– 1926), em cujo nome de cantor de Florença, da “nobre e amável Florença” e de Fiesole “bucólica e galante” se fecha, banhada em clara *Luz mediterrânea* (1922), ainda uma vez filtrada através de olhos pressagiosos de tuberculoso, um elenco de civilizadas vozes poéticas, que poderia ser bem mais amplo, sem, todavia, acrescentar muito à história da invenção literária.

6. O penumbrismo ou o Crepúsculo brasileiro

Também este é um nome: menos definidor que os outros, posto que desprovido de uma poética própria e sobretudo de uma consciência de escola. De resto, estamos entrando naquela fase da lírica (a lírica moderna, como se convencionou chamá-la, com definição que exclui tudo aquilo que, consciente ou inconscientemente, não se insere na antitradição nascida com Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine), que se define somente por categorias negativas.

Haviam começado, também no Brasil, os simbolistas, de cuja experiência as palavras costumeiras saíram carregadas de nova eletricidade, as cores e as forças autonomizadas em sua nova gráfica, o sentido enfatizado em direção polissêmica. Depois, não houve fases alternadas como os reagrupamentos expositivos poderiam levar a crer: parnasianos e simbolistas, neoparnasianos e neossimbolistas, ou penumbristas ou crepusculares; ou eram aparentemente em facções opostas, mas realmente no mesmo espaço cultural. E todos juntos preparam, ainda que com sua ação remota, a nova realidade estética; aquela de um modernismo que não mais deverá ser representado como revolução imprevista, mas como revolução na evolução, passagem da quantidade à qualidade em um processo cujas etapas se chamam justamente parnasianismo, simbolismo, neoparnasianismo e “penumbrismo”.

O penumbrismo ou crepuscularismo brasileiro brota naturalmente do tronco do simbolismo. Os primeiros prenúncios aparecem na última publicação propriamente simbolista, a revista *Fon-Fon!* (Rio de Janeiro, 1908), na qual o verso livre, não por acaso já valorizado por um poeta parnasiano, ou antes neoparnasiano, como Alberto Ramos (1871–1941: *Elegias e epigramas*, 1919), na tradução de Heine dos *Poemas do Mar do Norte* (1894), e depois por um simbolista epígono dos crepusculares belgas (Adalberto Guerra Duval, 1872–1947: *Palavras que o vento leva*, Bruxelas, 1900), encontra a sua mais direta

função em concentrar conteúdos intimistas. Também o elenco dos crepusculares poderia ser longuíssimo, e alongar-se até o nosso tempo, ou ao menos alcançar muitos dos poetas que se costuma ver como estrelas do modernismo: não só o primeiro Ribeiro Couto, mas também o primeiro Manuel Bandeira. Aqui, todavia, citaremos unicamente aqueles que, embora podendo ser considerados precursores do movimento de 22, modernistas nunca foram: porque não se deu neles aquela revolução dos valores, aquela tomada de consciência de uma outra estética que convencionalmente costumamos definir como modernismo.

O primeiro nome é aquele de Mário Pederneiras (1867–1915), a cuja poesia de claro-escuro, de doçura outonal, convém bem a denominação de “Poesia da Penumbra”, usada somente em 1921 por Ronald de Carvalho (crepuscular também ele, embora seja justo incluí-lo também entre os modernistas) para qualificar o *Jardim das confidências* de Ribeiro Couto, mas retroativamente aplicável a todo um florescer crepuscular bem definido pelo próprio Ronald de Carvalho quando poeta:

Nos jardins solitários desce a penumbra suavemente
Desce a penumbra nos jardins calados

Ou ainda:

A sombra desce sobre o mundo
A sombra é um lábio silencioso, silencioso...

Poesia de transição, foi dito, uma

flecha de voo lento que, vindo de um decadentismo um tanto mórbido, influenciada por certo nefelibatismo passageiro, e por hermetismo que esteve em moda, atravessasse brilhantemente a zona simbolista para, ao fim do voo, criar e alimentar o modernismo.

Rodrigo Otávio Filho.

Em sua maioria poetas (entre os prosadores, como veremos, afirmaram-se somente Gonzaga Duque e Lima Campos), os penumbristas e os últimos simbolistas tiveram um mecenas em José de Freitas Vale, autor de versos simbolistas e penumbristas em francês sob o pseudônimo de Jacques d'Avray, caro amigo de Alphonsus que,

dedicando-lhe *Câmara ardente*, o chamará “Prince Royal du Symbole”, mas sobretudo anfitrião daquela vila Kirial que nos primeiros anos do século xx se constituirá em São Paulo como embaixada do simbolismo internacional e consulado do penumbrismo local, abrindo-se em seguida, hospitaleiramente, aos modernistas (ali Mário de Andrade fará conferência sobre a nova música e Guilherme de Almeida lerá, em 1925, o seu “Raça”).

De Mário Pederneiras, que inicia como simbolista para chegar aos versos “simples” e autobiograficamente cotidianos do crepuscular (*Agonia*, 1900; *Histórias do meu casal*, 1906; *Outono*, escrito em 1914, mas publicado postumamente em 1921), valorizaram-se por um lado os experimentos métricos, voltados a recuperar uma “felicidade que o acabamento parnasiano parecia ter tolhido no antigo verso romântico”; e por outro, os temas novos, gozzanianos:¹²⁵ “Meu cigarro”, “Alegria sem surdina”, “Árvores da rua”, e sobretudo os temas suaves do amor conjugal ou do semiprotesto:

Eu preferia ter nascido
Um pesado burguês redondo e manso,
Alimentado e rude;
Desses que vivem a vender saúde,
Cuja vida, incolor e sem sentido,
É um cômodo vale de descanso.

Às vezes, todavia, a emoção, límpida e honesta, emoldura-se em pequenos quadros e se dilui em oleografia:

Vem conhecer, amigo, esta locanda,
Toda aromada de jardins e horta...
Um jasmineiro em flor sobre a varanda
E cantigas do mar chorando à porta.
...
O Mar fica fronteiro
À nossa honesta e plácida vivenda,
Um Mar de lenda,
Apertado em eterna calma
Na mais linda baía,
Na mais linda, talvez, do mundo inteiro.

Onde a baía do Rio de Janeiro, a mais grandiosa, dramática, extroversa baía do mundo, parece se restringir, passar de uma óptica barroca a

uma perspectiva de século XIX napolitano. Como a dizer: dos violinos do céu de Cruz e Sousa ao violino sobre a baía, da Via Láctea de círios aos balões da festa do interior. A poesia, que quer ser simples, faz tais movimentos.

De resto, Mário Pederneiras não está sozinho. Nos manuais, o penumbrismo brasileiro conta com os nomes de Eduardo Guimaraens, Álvaro Moreyra, Homero Prates, Rodrigo Otávio, Felipe de Oliveira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto. Dos últimos, que continuaram poeticamente vivos também na fase modernista, falaremos mais adiante. Aqui bastará recordar Eduardo Guimaraens (1892–1928: *A divina quimera*, 1916), tradutor de Dante (o Canto V do *Inferno*), de Baudelaire e de Verlaine, cultor de D'Annunzio e divulgador no Brasil de Rabindranath Tagore; mas também poeta de sensibilidade “diversa” se, junto aos textos de clara configuração simbolista, há já o gosto pelo versículo (desmembramento gráfico, frequente, de uma frase poética mais ampla):

Na tarde
morta
que sino
chora?
Não chora,
canta,
repica,
tine...
Dos matos
vago
perfume,
sobe
Na tarde
morta,
que sino
dobra?
Não dobra...
Canta
por simples
gozo
das coisas
belas
que apenas
vivem,

a esta hora
triste,
divina-
mente.

A divina quimera, 1916.

É como se os crepusculares tivessem restringido singularmente o objetivo simbolista:

Para fazer um céu basta uma estrela

canta Álvaro Moreyra (1888–1964: *Casa desmoronada*, 1909; *Legenda da luz e da vida*, 1911; *A lenda das rosas*, 1916), talvez o autor mais congenialmente criador do Crepúsculo brasileiro, o mais influente em verso e em prosa (pseudônimo Samuel Tristão; veja-se, além daqui, o capítulo sobre os prosadores crepusculares), também ele, como Mário Pederneiras e Eduardo Guimaraens, do grupo de *Fon-Fon!* e destinado, depois, com a adesão ao modernismo, a passar ao teatro poético e polêmico e ao poema em prosa (*O circo*, 1929).

Para Rodrigues de Abreu (1897–1927), o crepuscularismo é, ao invés, uma postura existencial antes ainda que literária. Uma vida cinzenta de jovem pobre encaminhado ao sacerdócio salesiano: uma guinada de recusa que serve somente para transformar o padre em preceptor e em empregadinho de segundo escalão; a tuberculose, auspício de morte precoce. Uma história qualquer que se dilui em versos outonais (*Noturnos*, 1919; *A sala dos passos perdidos*, 1924; *Casa destelhada e outras poesias*, 1927), nos quais a nota irônica não consegue sobrepujar a angústia, e o claro-escuro mascara, mas não vela, a consciência do fracasso. Mas onde, no plano estilístico, está presente, na surdina, toda a cultura nacional do início do século xx, do romantismo ao parnasianismo e ao simbolismo em seus abandonos mais declaradamente crepusculares e neorromânticos.

São os anos em que Homero Prates (1890–1957: *As horas coroadas de rosas e de espinhos*, 1912; *Torre encantada*, 1917; *O sonho de Dom João*, 1951), poeta suntuoso, eloquente, helenizante, mas penumbriado na reflexão autobiográfica (“Onde um poema mais belo que a vida mesma do poeta?”: uma pergunta que datará irremediavelmente a sua

poesia), alçava o seu hino não mais ao lírio eucarístico e polissêmico, mas à violeta:

Ó violetas! Ó Irmãs da alma triste dos poentes

E os anos em que Felipe de Oliveira (1891–1933), também ele tráfegando desde *Fon-Fon!* até o modernismo (*Vida extinta*, 1911; *Lanterna verde*, 1926; *Terra cheia de graça*, 1934; *Alguns poemas*, 1937; *Livro póstumo*, 1938), e marcado pascolianamente,¹²⁶ na origem, pelo assassinato do pai, declarará com tom que recorda Stecchetti:

Os homens quase todos tenho odiado
E tenho amado todas as mulheres

para depois confessar que “ante a figura de aquarela” da amada, ele (que, no entanto, era na vida um participante, um esportista, um inflamado pelo ideal político) se sentia como:

Um sapo enamorado de uma estrela...

Um verso que intelectualiza ironicamente um *topos* lírico-sentimental usado excessivamente na música “popular”.

7. O antídoto: a poesia científica de Augusto dos Anjos e a poesia do sertão

O antídoto poderia chamar-se Augusto dos Anjos, autor de um só livro, *Eu* (1912), que, reproposto em segunda edição após a sua morte (*Eu e outras poesias*, 1920), alcançaria uma popularidade “intrigante”, desconcertante, segundo os manuais.

O fato é que Augusto dos Anjos (1884–1914: os contemporâneos recordam a sua “magreza esquelética, as olheiras, a cabeça calca [...] de passarinho fechado nas asas, encharcado de chuva”), filho de um culto “senhor de engenho” da Paraíba (“o mundo que José Lins do Rego fingiu”, no dizer de um de seus biógrafos), embebido de leituras

filosóficas (Darwin, Haeckel, Lamarck, Schopenhauer), proporia aos seus contemporâneos, anemizados pela equação poesia = parnasianismo ou também poesia = simbolismo (nas quais, todavia, parnasianismo e simbolismo eram já outra coisa em relação ao que eram em seus primeiros “inventores”), uma temática diferente, brutal. E ao mesmo tempo deveria sofrer o seu impacto como uma linguagem científica usada em clave expressionista: um Cruz e Sousa existencialmente convicto da eterna marcha da vida na direção da morte e da dissolução, enxertado no tronco da poesia científica da Escola do Recife.

A estreia é inequívoca:

Sobre histórias de amor o interrogar-me
É vão, é inútil [...]

Outra é a finalidade do poeta, que em suas quadras de decassílabos, em seus sáficos duros, no jogo de rimas ásperas, na escolha de “termos” entre as palavras, enquanto está

[...] autopsiando a amaríssima existência

descobre somente “moléculas de lama e a mosca alegre da putrefação”. Ao voltar sobre si mesmo todo o interesse — *eu*, mas um “eu” particularíssimo:

Eu, filho do carbono e do amoníaco

— conjugando o pessimismo cósmico de Schopenhauer ao materialismo de protesto:

E a dor da Força desaproveitada
— O cantochão dos dínamos profundos,
Que podendo mover milhões de mundos
Jazem ainda na estática do Nada!

fazendo do amor uma cega luta de células, usando palavras “apoéticas”, fórmulas icásticas nas quais a voluntariedade trágica não se dilui nunca em sorriso (ainda que a sua lua seja amarela-icterícia e a paixão produza “herança miserável de micróbios”, “cuspo afrodisíaco”), introduzindo as esdrúxulas da linguagem científica “em função de um

clímax semântico-sonoro” (Bosi), esse Stecchetti paroxístico de um Brasil alucinado atraiu e continua a atrair gerações de jovens e de gente “simples”, tocada pela sua palavra (dezenas e dezenas de edições de *Eu* entre 1912 e hoje).

No entanto, a sua voz permaneceria isolada. A crítica oficial, após tê-lo ignorado por anos, apegada ao juízo de Bilac que dizia se tratar de um péssimo poeta, redescobriu-o há alguns anos. Notou-se a “orquestração eletrônica” de seu verso (Fausto Cunha), a possível influência que os seus temas e os seus gêneros (o “bestialógico” pré-surrealista valorizado pelos concretistas) podem ter tido sobre os poetas modernistas (Jorge de Lima) e pós-modernistas. Mas sobretudo se propôs uma nova leitura dessa antipoesia, no limite entre o desafio e a paródia ao parnasianismo *à la* Bilac. Descobriu-se a voluntariedade irônica, a ironia “*fin de siècle* dos haeckelianos que acreditavam ter alcançado o ápice da ciência” (Fausto Cunha) em escolhas que, ridículas para os contemporâneos, hoje parecem audazmente modernas:

Como que havia na ânsia de conforto
De cada ser, ex: o homem e o ofídio,
Uma necessidade de suicídio
E um desejo incoercível de ser morto!

Onde a invenção está sem dúvida naquele “ex” (“exemplo”) brutalmente inserido em um contexto “poético”.

Assim, a multiplicidade das interpretações da arte desse poeta “diverso” parece hoje inexaurível. Para o seu recente editor, o poeta Alexei Bueno, encontrar-nos-emos diante de um inspirado místico materialista, um místico *sui generis*, único na poesia brasileira, torturado por uma transcendência procurada por ele quase fisicamente e na qual não conseguia acreditar

As minhas roupas, quero até rompê-las!
Quero, arrancado das prisões carnavais,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas!

Também a antitradição de Augusto dos Anjos não nascia do nada. Em Portugal se chamava Cesário Verde e António Nobre: mas nenhum dos dois teria jamais ousado levar o próprio jogo mistificatório até onde devia levá-lo o contestador da Paraíba.

O antídoto, contudo, não se chamava tampouco poesia regionalista: um gênero cultivado junto ao romance regionalista por caboclos como Cornélio Pires, Paulo Setúbal ou Catulo da Paixão Cearense: violeiros na esteira de Laurindo Rabelo, e extemporâneos inventores de modinhas que se tornaram repertório no Rio *liberty* do início do século xx. Para o mais famoso destes, Catulo da Paixão Cearense (1863–1946), caboclo de extração e de profissão, que saiu do Maranhão para ensinar o sertão aos brasileiros (*Meu sertão*, 1918; *Sertão em flor*, 1919; *Alma do sertão*, 1928; *Poemas escolhidos*, 1934), os críticos encontraram pitorescas denominações oximoras: Virgílio do sertão, Mistral das caboclas e dos marrueiros:

Sá dona, eu sou marruêro!...
Nascendo cumo tinguí,
Fui ruim cumo piranha,
Mais pió que sucuri.

Mas não é na direção desta ingênua, rústica e romântica falsa língua sertaneja que se desenvolverá a literatura expressionista e regionalista brasileira. Para viver literariamente, o sertão, como o Nordeste, deveria esperar o modernismo, com o qual a matéria sertaneja seria temperada com o sal da ironia e elaborada com sabedoria técnica e pudor expressivo.

Bibliografia

SIMBOLISMO NO BRASIL

Fundamental: ANDRADE MURICY, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro, 1951–1952, 3 vols. (introdução, vol. I, pp. 9–73; sinopses históricas, notícias biográficas, glossário, etc.).

Para os estudos precedentes consultar: ARARIPE JÚNIOR, *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro, 1896; ANDRADE MURICY, *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; TASSO DA SILVEIRA, “O simbolismo brasileiro”, in *Festa*. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1927; P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*. Paris, 1928; PEREGRINO JÚNIOR, “O simbolismo no Brasil”, in *RABL*, 1946, nº 72, pp. 69–80; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, “Apontamentos para a história do simbolismo no Brasil”, in *Revista da Universidade de São Paulo*, janeiro–março de 1950, pp. 111–121; WILSON MARTINS, “Introdução ao estudo do simbolismo no Brasil”, in *Letras*, Curitiba, 1953, nº 1.

Além disso: ANTÔNIO SOARES AMORA, *Problemas e aspectos fundamentais da literatura brasileira. O simbolismo*. Lisboa, 1954 (extraído da *Revista da Faculdade de Letras*, 1954, série II, t. XIX, nº 3); AFRÂNIO COUTINHO, “Simbolismo, impressionismo, transição”, in COUTINHO, vol. IV; ANDRADE MURICY, “Presença do simbolismo”, in COUTINHO, op. cit.; MOISÉS, *Simbolismo*; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Poesia simbolista”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1968, pp. 193–214.

Aspectos particulares do simbolismo: BRITO BROCA, “Usos e costumes simbolistas”, in *LeA*, 14 de março de 1952, nº 263.

Crítica do simbolismo: PEREGRINO JÚNIOR, “A crítica literária do simbolismo”, in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1955 (depois in *Curso de crítica*. Rio de Janeiro, 1956); ANDRADE MURICY, “Da crítica do simbolismo pelos simbolistas”, in *Crítica e história literárias — Anais do I Congresso Brasileiro*. Rio de Janeiro: Universidade de Recife, 1964, pp. 235–266; CASSIANO LACERDA CAROLO, *Decadismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1981.

Sobre o poema em prosa e sobre a prosa simbolista em geral: LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção. Muestrario del poema en prosa brasileño*, Angel Crespo (ed.), in *RCB*, setembro de 1966, t. V, nº 18, pp. 225–258; ANGEL CRESPO (ed.), *Muestrario de poemas simbolistas brasileños*, ibid., setembro de 1967, t. VI, nº 22, pp. 217–280.

Antologias: Além do panorama fundamental de Andrade Muricy, cf.: FERNANDO GÓIS, *Panorama da poesia brasileira*, IV. *O simbolismo*. São Paulo, 1959; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, *Poesia simbolista*. São Paulo, s.d. (1965); MANUEL BANDEIRA, *Antologia dos poetas brasileiros. Fase simbolista*. Rio de Janeiro, 1965; alguns poetas “pré-modernistas”, e mais, em: Manuel Bandeira e Waldir Ayala (eds.), *Antologia dos poetas brasileiros. Antes do modernismo. O modernismo*. Rio de Janeiro, 1957 (“Antes do modernismo”, pp. 11–74).

Relações com o modernismo hispano-americano: RICARDO JAIME FREYRE, “Cruz e Sousa”, in *El Mercurio de América*. Buenos Aires, setembro–outubro de 1899, t. IV; BRAULIO SÁNCHEZ-SÁEZ, *Vieja y nueva literatura del Brasil*. Santiago de Chile, 1935.

AUTORES INDIVIDUAIS

SOUSA, CRUZ E (João de Cruz e Sousa: Desterro, hoje Florianópolis, SC, 24 de novembro de 1861 – Sítio, MG, 19 de março de 1898).

Textos: *Missal*. Rio de Janeiro, 1893; *Broquéis*. Rio de Janeiro, 1893; *Evocações*. Rio de Janeiro, 1898; *Faróis*. Rio de Janeiro, 1900; *Últimos sonetos*. Paris, 1905. Nestor Vitor (ed.), *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1923–1924, 2 vols.; *Obras*. São Paulo, 1943, 2 vols.; *Obras poéticas*. Rio de Janeiro, 1945, 2 vols.; *Obra completa*, organizada, como a precedente, por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961 (inclui vários inéditos).

Estudos: Para a biografia: NESTOR VÍTOR, introdução às *Obras completas*, op. cit., vol. I, pp. 7–63; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo, 1961; ANDRADE MURICY, “Atualidade de Cruz e Sousa”, introdução à ed. Aguilar, op. cit., pp. 17–64. Quase todos os estudos sobre Cruz e Sousa têm uma feição psicanalítica, visto que procuram interpretar a poesia à luz da biografia e, mais, da condição de negro do poeta. Interessantes sob tal ângulo são os quatro estudos sobre Cruz e Sousa inclusos por Roger Bastide na sua *Poesia afro-brasileira*. São Paulo, 1943, pp. 86–128. Além desse, ver: ARARIPE JÚNIOR, *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro, 1896, pp. 90–100; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919, pp. 349–356; JOSÉ OITICICA, “O poeta negro”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de março de 1923; SILVEIRA NETO, *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1924; CARLOS DANTE DE MORAIS, *Viagens interiores*. Rio de Janeiro, 1931, pp. 5–34; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; JORGE DE LIMA, “Cruz e Sousa”, in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1º de junho de 1941; TASSO DA SILVEIRA, “Antero e Cruz e Sousa”, in *Atlântico*. Lisboa, 1943, nº 3, pp. 42–55; ANDRADE MURICY, introdução à ed. das *Obras poéticas*. Rio de Janeiro, 1945, vol. I, pp. VII–XXVIII (com bibliografia); MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 120–125; ABELARDO F. MONTENEGRO, *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Fortaleza, 1954; ANDRADE MURICY, “Presença do simbolismo”, in COUTINHO, vol. IV; CARLOS DANTE DE MORAIS, “Variações sobre um poeta negro”, in *Três fases da poesia*. Rio de Janeiro, 1960, pp. 67–114; *Centenário de Cruz e Sousa*. Florianópolis, 1962 (contendo: Aníbal Nunes Pires, “Cruz e Sousa, o poeta”, pp. 15–29; Eglê Malheiros, “Cruz e Sousa, uma interpretação”, pp. 33–47; Oswaldo Ferreira de Melo Filho, “Cruz e Sousa, o estilista”, pp. 51–63; Henrique da Silva Fontes, “O nosso Cruz e Sousa”, pp. 67 ss.; Nereu Correia, “O canto do Cisne Negro”, pp. 79–99; Martinho Callado Jr., “Cruz e Sousa, o negro”, pp. 103–109; Wilson Martins, “O Cisne Negro”, in SLESP, 24 de fevereiro de 1962); NEREU CORREIA, *O canto do Cisne Negro e outros estudos*. Florianópolis, 1964; MASSAUD MOISÉS, “Cruz e Sousa”, in *Temas brasileiros*. São Paulo, 1964, pp. 49–65; Id., “Compreensão de Cruz e Sousa”, in *Espiral*. Lisboa, 1966, t. III, nº 11–12, pp. 77–86; FERNANDO GÓIS, “Cruz e Sousa, ou O carrasco de si mesmo”, in *O espelho infiel*. São Paulo, 1966, pp. 63–94. Estudos estilísticos: ALBINO ESTEVES, *Estética dos sons, ritmos, imagens*. Rio de Janeiro, 1933, pp. 80–90; ANTÔNIO DE PÁDUA DA COSTA E CUNHA, *À margem do estilo de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1946; ANDRADE MURICY, *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1973; ARTUR DE ALMEIDA TORRES, *Cruz e Sousa*, 1975; MARIA H. CAMARGO REGIS, *Linguagem e versificação em “Broquéis”*, 1976; RAYMOND SAYERS, “The black poet in Brazil: the case of Cruz e Sousa”, in *Luso-Brazilian Review*, 1978; RODRIGUES TILL, *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*, 1981; SÉRGIO GALO, *Cruz e Sousa e a tragicidade de “Últimos sonetos”*, 1982.

GUIMARAENS, ALPHONSUS DE (Afonso Henriques da Costa Guimarães: Ouro Preto, MG, 24 de julho de 1870 – Mariana, MG, 15 de julho de 1921).

Textos: *Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*. Rio de Janeiro, 1899; *Dona mística*. Rio de Janeiro, 1899; *Kiryale*. Porto Alegre, 1902; *Pauvre lyre*. Ouro Preto, 1921; *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. São Paulo, 1923. Alphonsus Guimaraens Filho (ed.),

Poesias. Rio de Janeiro, 1955, 2 vols. (esta obra, organizada pelo filho do autor, reúne todos os poemas, e mais alguns inéditos); *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

Estudos: Até 1935, a crítica ignorou Alphonsus de Guimaraens, ou o subestimou: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série II, pp. 225–237; JACKSON DE FIGUEIREDO, *Durval de Moraes e os poetas de Nossa Senhora*. Rio de Janeiro, 1925, pp. 73–159; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932 (uma das poucas críticas positivas). A fase crítica de “redescoberta” começa com AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *Espelho de três faces*. São Paulo, 1937, pp. 198–208; e continua com ENRIQUE DE REZENDE, *Retrato de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro, 1938 (biografia com notas — o alcoolismo — riscadas pelas biografias oficiais), 2ª ed., Rio de Janeiro, 1953; JOÃO ALPHONSUS, introdução à ed. das *Poesias*. Rio de Janeiro, 1938, pp. I–XIII (biografia escrita pelo filho); MANUEL BANDEIRA, “Alphonsus de Guimaraens”, in *Revista do Brasil*, 1–2 de agosto de 1938, 3ª fase, pp. 163–174; EDUARDO FRIEIRO, “Mestre Alphonsus e seus discípulos”, in *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 17 de setembro de 1938; Id., “Alphonsus de Guimaraens”, *ibid.*, 22 de janeiro de 1939; Id., “Mestre Alphonsus”, in *Mensagem*, 15 de julho de 1940; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Alphonsus de Guimaraens”, in *Jornal de Rio de Janeiro*, 1º de janeiro de 1939; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Viagem a Alphonsus de Guimaraens”, in *Euclides*. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1940, t. II, nº 8; GLADSTONE CHAVES DE MELO, “Variações em torno de Alphonsus”, in *Euclides*. Rio de Janeiro, 1940; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte, 1941, pp. 49–78; HENRIQUETA LISBOA, *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro, 1945; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 125–130; WALTENSIR DUTRA e FAUSTO CUNHA, *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro, 1956, pp. 77–83; GLADSTONE CHAVES DE MELO, apresentação da *Poesia*, op. cit. Rio de Janeiro, 1958; ANDRADE MURICY, in COUTINHO, vol. IV, pp. 115–128; MARIA LUÍSA RAMOS, “Um poeta mineiro”, in *Tendência*, 1962, nº 4, pp. 95–106; EDUARDO PORTELLA, “O universo poético de Alphonsus de Guimaraens”, introdução à ed. Aguilar. Rio de Janeiro, 1960, pp. 17–27; Três números especiais de SLMG, comemorativos do centenário, 26 de dezembro de 1970, 2 e 9 de janeiro de 1971; ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO, *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro, 1995; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Alphonsus de Guimaraens traduttore di Stecchetti”, in *Libri e riviste d’Italia. La Traduzione*, t. II. Roma: Ministero Beni Culturali, 1995; Id., *Tris di poeti: una rivisitazione*, prefácio a Carlos Drummond de Andrade, *La visita*. Scheiwiller, Milão, 1996 (sobre a visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens em 1919).

SIMBOLISTAS MENORES

Para todos, são fundamentais as informações contidas in ANDRADE MURICY, *Panorama*, op. cit., ao qual nos reportamos para as notícias biobibliográficas. Vejam-se também as fichas biobibliográficas antepostas aos textos de cada autor in FERNANDO GÓIS, *Panorama da poesia brasileira*, op. cit., e nas outras antologias também mencionadas.

ALBUQUERQUE, MEDEIROS E (José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque: Recife, PE, 4 de setembro de 1867 – Rio de Janeiro, 9 de junho de 1934).

Textos: *Pecados*. Rio de Janeiro, 1887; *Canções da decadência*. Pelotas, s.d. (1889); *O remorso*. Rio de Janeiro, 1896; *Poesias* (*Canções da decadência, Pecados, Últimos versos*). Rio de Janeiro, 1904; *Fim*. São Paulo, s.d.; *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920; *Quando eu falava de amor*. Rio de Janeiro, s.d.; *Poemas sem versos*. Rio de Janeiro, 1924; *O umbigo de Adão*, 1932 (contos).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907, série VI, pp. 211–215; CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, “Recordações de Medeiros e Albuquerque”, in *RdL*, junho de 1959, nº 14, pp. 65–77; NAEF SÁFADY, “Canções da decadência”, in *SLESP*, 24 de janeiro de 1963; SÍLVIO RABELO, *Caminhos da província*, 1965; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967; JOSUÉ MONTELLO, *Uma palavra depois de outra*. Rio de Janeiro, 1969.

NASCIMENTO, DOMINGOS DO (Domingos Virgílio do Nascimento: Guaraqueçaba, PR, 31 de maio de 1863 – Curitiba, PR, 30 de agosto de 1915).

Textos: *Revoadas*. Curitiba, 1883; *Trenós e anuídos*. Curitiba, 1882; *Em caserna*. Curitiba, 1901; *Pela fronteira*. Curitiba, 1903.

Estudos: NESTOR VÍTOR, “Domingos do Nascimento”, in *Ilustração brasileira*. Rio de Janeiro, junho de 1914.

SILVA, PEREIRA DA (Antônio Joaquim Pereira da Silva: Araruna, PB, 12 de novembro de 1877 – Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1944).

Textos: *Vae Solis*. Curitiba, 1903; *Solitude*. Rio de Janeiro, 1918; *Beatitudes*. Rio de Janeiro, 1919; *Holocausto*. Rio de Janeiro, 1921; *O pó das sandálias*. Rio de Janeiro, 1923; *Senhora da melancolia*. Rio de Janeiro, 1928; *Alta noite*. Rio de Janeiro, 1940.

Estudos: NESTOR VÍTOR, in *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, 1922; AGRIPINO GRIECO, in *Caçadores de símbolos*. Rio de Janeiro, 1923; TASSO DA SILVEIRA, “Pereira da Silva”, in *Revista Brasileira*, 1943, nº 9.

VELOSO, DARIO (Dario Persiano de Castro Veloso: Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1869 – Curitiba, PR, 28 de novembro de 1937).

Textos: *Efêmeras*. Curitiba, 1890; *Alma penitente*. Curitiba, 1897; *Esotéricas*. Curitiba, 1900; *Helicon*. Curitiba, 1908; *Rudel*. Curitiba, 1912; *Horto de Lysis*. Curitiba, 1922; *Cinário*. Curitiba, 1929; *Atlântida*. São Paulo, 1938 (poema, póstumo); *Obras*, 1969–1975, 4 vols.

Estudos: TASSO DA SILVEIRA, *Dario Veloso*. Rio de Janeiro, 1921; ANDRADE MURICY, *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; Id., *Panorama*, vol. I. Rio de Janeiro, 1952; ERASMO PILOTO, *Dario Veloso*. Curitiba, 1969.

SILVEIRA NETO (Manuel de Azevedo Silveira Neto: Morretes, PR, 4 de janeiro de 1872 – Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1945).

Textos: *Antônio Nobre*. Curitiba, 1900 (elegia); *Luar de hynverno*. Rio de Janeiro, 1901 (com introdução de Nestor Vítor); *Brasília Itiberê*. Rio de Janeiro, 1913 (elegia); *Ronda crepuscular*. Rio de Janeiro, 1923; *O bandeirante*. Rio de Janeiro, 1927 (libreto para uma ópera de Assis

Republicano). Prosa: *Do Guaíra aos saltos do Iguaçu*. Curitiba, 1914; *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1924 (estudo).

Estudos: ANDRADE MURICY, “Nota histórica”, na 2ª ed. de *Luar de hynverno*. Rio de Janeiro, 1927; FROTA PESSOA, “Silveira Neto”, in *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro, 1902; ANDRADE MURICY, *Panorama*, vol. II. Rio de Janeiro, 1952.

PERNETA, EMILIANO (Emiliano David Antunes: Pinhais, PR, 3 de janeiro de 1866 – Curitiba, PR, 19 de janeiro de 1921).

Textos: *Músicas*. São Paulo, 1888; *Carta à Condessa d’Eu*. São Paulo, 1889; *Ilusão*. São Paulo, 1911; *Pena de Talião*. São Paulo, 1914; *Setembro*. Rio de Janeiro, 1934; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1945, 2 vols. (com estudo crítico de Tasso da Silveira e nota biográfica de Andrade Muricy); *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1946; *Poesia*, coleção *Nossos clássicos*, nº 43, 1960.

Estudos: ANDRADE MURICY, *Emiliano Pernetá*. Rio de Janeiro, 1919; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; OSCAR MENDES, “Emiliano Pernetá”, in *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1935; ROBERTO B. LOPES, “Aspectos interiores de Emiliano Pernetá”, in *Revista Vozes*, 1951; LÍCIA MARGARIDA S. B. DE BARROS, *Ilusão. Cadinho de emoções várias do poeta Emiliano Pernetá*, 1983.

GAMA, MARCELO (Mostardas, RS, 3 de março de 1878 – Rio de Janeiro, 7 de março de 1915).

Textos: *Via sacra*. Porto Alegre, 1902; *Avatar*. Porto Alegre, 1904 (poema dramático); *Noite de insônia*. Porto Alegre, 1908; *Via Sacra e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1944 (poesias completas).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1905, série v, pp. 191–195; JOÃO PINTO DA SILVA, in *Vultos do meu caminho*. Porto Alegre, 1918; Id., in *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1926.

RESENDE, SEVERIANO DE (José Severiano de Resende: Mariana, MG, 21 de janeiro de 1871 – Paris, 14 de novembro de 1931).

Textos: *Cartas paulistanas*. São Paulo, 1890; *Eduardo Prado*. São Paulo, 1905; *O meu flos sanctorum*. Porto Alegre, 1908. *Mistérios*. Lisboa, 1920; 2ª ed., Belo Horizonte, 1871 (poesia).

Estudos: JOÃO DO RIO, *O momento literário*. Rio de Janeiro, s.d. (1906); ALBERTO DA COSTA E SILVA, “José Severiano de Resende e alguns temas de sua poesia”, in *RdL*, 6 de junho de 1957; HENRIQUETA LISBOA, introdução à 2ª ed. de *Mistérios*, op. cit.

MATA, EDGAR (Edgar Beça da Mata Machado: Ouro Preto, MG, 19 de outubro de 1878 – Diamantina, MG, 26 de fevereiro de 1907).

Textos: Parte dos textos, dispersos em jornais e revistas, foram recolhidos no vol. II do *Panorama* de Andrade Muricy, e na *RdL*, março de 1957, nº 5; *Obra poética*, 1978.

Estudos: AIRES DA MATA MACHADO FILHO, “A morte do poeta Edgar Mata”, in *RdL*, setembro de 1957; suplemento literário de *Minas Gerais*, dedicado a Edgar Mata. Belo Horizonte, 1978.

DA COSTA E SILVA (Antônio Francisco da Costa e Silva: Amarante, PI, 28 de novembro de 1885 – Rio de Janeiro, 29 de junho de 1950).

Textos: *Sangue*. Recife, 1908; *Zodíaco*. Rio de Janeiro, 1917; *Verhaeren*. Rio de Janeiro, 1917; *Pandora*. Rio de Janeiro, 1919; *Verônica*. Rio de Janeiro, 1927; *Antologia*. Rio de Janeiro, 1934 (2ª ed., 1950); Alberto da Costa e Silva (ed.), *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1976.

Estudos: NESTOR VÍTOR, in *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, 1922; AGRIPINO GRIECO, in *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro, 1939.

KILKERRY, PEDRO (Pedro Militão Kilkerry: Santo Antônio de Jesus, BA, 25 de março de 1885 – Salvador, 25 de março de 1917).

Textos: Augusto de Campos (ed.), *Revisão de Kilkerry*. São Paulo, 1971 (estudo crítico e textos).

Estudos: JACKSON DE FIGUEIREDO, in *Humilhados e luminosos*. Rio de Janeiro, 1921; CARLOS CHIACCHIO, “Pedro Kilkerry”, in *Revista da Academia de Letras da Bahia*, nº 2–7 (1931–1933); AUGUSTO DE CAMPOS, “Non multa sed multum”, in SLESP, 2 de junho de 1962; Id., “O revolucionário Kilkerry”, *ibid.*, 16 de junho de 1962; Id., “Kilkerry palavras-chaves”, *ibid.*, 31 de julho de 1965; Id., “Olhos novos para o novo”, *ibid.*, 22 de novembro de 1969.

MORAES, DURVAL DE (Durval Borge de Moraes: Maragogipe, BA, 20 de novembro de 1882 – Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1948).

Textos: *Sombra fecunda*. Rio de Janeiro, 1913; *Lira franciscana*. Rio de Janeiro, 1921; *Cheia de graça*. Rio de Janeiro, 1924; *Rosas do silêncio*. Rio de Janeiro, 1926; *O poema de Anchieta*. Rio de Janeiro, 1929; *O conquistador do infinito*. Rio de Janeiro, 1941; *Solidão sonora*. Rio de Janeiro, 1943.

Estudos: MÁRIO PEDERNEIRAS, “Sombra fecunda”, in *Fon-Fon!*, 30 de agosto de 1913; JACKSON DE FIGUEIREDO, *Durval de Moraes e os poetas de Nossa Senhora*. Rio de Janeiro, 1925.

NEOPARNASIANISMO

Bibliografia em geral: DARCY DAMASCENO, “Sincretismo e transição: o neoparnasianismo”, in COUTINHO, vol. IV; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “A face oposta de 22”, in SLESP, 8 de julho de 1961.

AUTORES INDIVIDUAIS

ALBANO, JOSÉ (José d’Abreu Albano: Fortaleza, CE, 12 de abril de 1882 – Paris, 11 de julho de 1923).

Textos: *Rimas de José Albano: redondilhas*. Barcelona, 1912; *Rimas de José Albano: alegoria*, Barcelona 1912; *Rimas de José Albano: canção a Camões e Ode à língua portuguesa*. Barcelona, 1912; *Four Sonnets by Joseph Albano with Portuguese Prose translations*. Fortaleza, 1918; *Comédia angélica de José Albano*. Fortaleza, 1918; *Antologia poética de José Albano*. Fortaleza, 1918; *Rimas*. Rio de Janeiro, 1948 (poesias recolhidas por Manuel Bandeira). Ed. antológica: BRAGA MONTENEGRO (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 30. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: TRISTÃO DA CUNHA, “Um neoclássico”, in *Cousas do tempo*. Rio de Janeiro, 1922, pp. 231–234; AGRIPINO GRIECO, in *São Francisco de Assis e a poesia cristã*. Rio de Janeiro, s.d., pp. 231–240; MANUEL BANDEIRA, prefácio à ed. cit., 1948; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Poesia redentora”, in *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1948; BRAGA MONTENEGRO, introdução à ed. antológica cit., 1958; HERMAN LIMA, *Poeira do tempo*, 1967.

AMARAL, AMADEU (Amadeu Ataliba Arruda Amaral Leite Penteado: Monte Mor, SP, 6 de novembro de 1875 – São Paulo, 29 de outubro de 1929).

Textos: *Urzes*. São Paulo, 1899; *Névoa*. São Paulo, 1910; *Espumas*. São Paulo, 1917; *Lâmpada antiga*. São Paulo, 1928; *Poesias*. São Paulo, 1931 (ed. de Manuel Cerqueira Leite, São Paulo, 1945); Paulo Duarte (ed.), *Obras completas*. São Paulo, 1948.

Estudos: A. F. (AMÉRICO FACÓ), “Espumas”, in *Fon-Fon!*, 25 de agosto de 1917; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, in *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920; SUD MENUCCI, “O ciclo poético de Amadeu Amaral”, in *Feira literária*, São Paulo, janeiro de 1928; FERNANDO DE AZEVEDO, *Ensaio*. São Paulo, 1929; GUILHERME DE ALMEIDA, “Elogio de Amadeu Amaral”, in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1937, vol. VII; BENTO PRADO DE ALMEIDA FERRAZ, “A poesia de Amadeu Amaral”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, junho de 1943, t. IX, nº 34; PAULO DUARTE, prefácio ao vol. I das *Obras completas*. São Paulo, 1948; *Revista da Associação Brasileira de Escritores*, São Paulo, maio–junho de 1956 (número dedicado a Amadeu Amaral).

FONTES, HERMES (Hermes Floro Martins de Araújo Fontes: Boquim, SE, 28 de agosto de 1888 – Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1930, suicida).

Textos: *Apoteoses*. Rio de Janeiro, 1908; *Gênesis*. Rio de Janeiro, 1913; *Ciclo da perfeição*. Rio de Janeiro, 1914; *Mundo em chamas*. Rio de Janeiro, 1914; *Miragem do deserto*. Rio de Janeiro, 1917; *Epopéia da vida*. Rio de Janeiro, 1917; *Microcosmo*. Rio de Janeiro, 1919; *A lâmpada velada*. Rio de Janeiro, 1922; *Despertar*. Rio de Janeiro, 1922; *A fonte da mata*. Rio de Janeiro, 1930.

Estudos: MEDEIROS E ALBUQUERQUE, “Hermes Fontes”, in *Páginas de crítica*, 1920; JOSÉ OITICICA, “Hermes Fontes”, in *Revista americana*, outubro–dezembro de 1913, t. IV; AGRIPINO GRIECO, “Hermes Fontes”, in *Caçadores de símbolos*. Rio de Janeiro, 1923; POVINA CAVALCANTI, *Hermes Fontes*. Rio de Janeiro, 1964.

ALMEIDA, MOACIR DE (Rio de Janeiro, 22 de abril de 1902 – 30 de abril de 1925).

Textos: *Gritos bárbaros*. Rio de Janeiro, 1925; Atílio Milano (ed.), *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1948.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, “Versos de ontem e de hoje”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1926; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932, pp. 154–158; MARTINS DE OLIVEIRA, “Os primeiros versos de Moacir de Almeida”, in *Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro, 1939, pp. 235–239; ATÍLIO MILANO, prefácio às *Poesias completas*, op. cit.; PÁDUA DE ALMEIDA, “Moacir de Almeida e sua poesia”, in *Leitura*. Rio de Janeiro, 1957; SILVEIRA NETO, “Moacir de Almeida, poeta esquecido”, in *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1976.

MARIANO, OLEGÁRIO (Olegário Mariano Carneiro da Cunha: Recife, PE, 24 de março de 1889 – Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1958).

Textos: *Visões de moço*. Rio de Janeiro, 1906, com prefácio de Guimarães Passos; *Ângelus*. Rio de Janeiro, 1911; *XXII sonetos*. Rio de Janeiro, 1912; *Evangelho da sombra e do silêncio*. Rio de Janeiro, 1912; *Últimas cigarras*. Rio de Janeiro, 1915; *Água corrente*. Rio de Janeiro, 1918; *Castelos de areia*. Rio de Janeiro, 1922; *Cidade maravilhosa*. Rio de Janeiro, 1922; *Bataclan*. Rio de Janeiro, 1924; *Canto da minha terra*. Rio de Janeiro, 1930; *Toda uma vida de poesia*. Rio de Janeiro, 1957, 2 vols. (poesias completas).

Estudos: MÁRIO PEDERNEIRAS, “Evangelho da sombra e do silêncio”, in *Fon-Fon!*, 29 de novembro de 1913; SILVA RAMOS, “Olegário Mariano”, in *Pela vida fora....* Rio de Janeiro, 1922, pp. 121–123; JOÃO RIBEIRO, “Olegário Mariano”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, t. II, pp. 165–168; C. D. A. (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE), “Água corrente”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1958; MANUEL BANDEIRA, “Olegário”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1958; FERNANDO GÓIS, *O pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1960.

FACÓ, AMÉRICO (Beberibe, CE, 21 de setembro de 1885 – Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1953).

Textos: *Poesia perdida*. Rio de Janeiro, 1951.

Estudos: PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Palavras poéticas”, in *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 de outubro de 1951; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Américo Facó”, in *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro, 1952; ÁLVARO LINS, in *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, 1963, t. VII.

TIGRE, BASTOS (Manuel Bastos Tigre: Recife, PE, 12 de março de 1882 – Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1957).

Textos: *Saguão da posteridade*. Rio de Janeiro, 1902; *Versos perversos*. Rio de Janeiro, 1905; *Moinhos de vento*. Rio de Janeiro, 1913; *Bolhas de sabão*. Rio de Janeiro, 1919; *Fonte da Carioca*. Rio de Janeiro, 1922; *Arlequim*. Rio de Janeiro, 1922; *Penso, logo existo*. Rio de Janeiro, 1923; *A ceia dos coronéis*. Rio de Janeiro, 1924; *Parábolas de Cristo*. Rio de Janeiro, 1932; *Poesias humorísticas*. Rio de Janeiro, 1933; *Entardecer*. Rio de Janeiro, 1935; *Uma coisa e outra*. Rio de Janeiro, 1937; *Conceitos e preceitos*. Rio de Janeiro, 1946; *Sol de inverno*. Rio de Janeiro, 1955.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Poesia alegre”, in *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1936, pp. 72–76; JOÃO RIBEIRO, “Bastos Tigre”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, t. II, pp. 181–187; ALCEU AMOROSO LIMA, “Humorismo e veneração”, in *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948, pp. 142–148; C. D. A. (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE), “Imagens de Dom Xiquete, versos que a gente guarda”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1957.

CEPELOS, BATISTA (Manuel Batista Cepelos: Cotia, SP, 10 de dezembro de 1872 – Rio de Janeiro, 8 de maio de 1915).

Textos: *A derrubada*. São Paulo, 1896; *O cisne encantado*. São Paulo, 1902 (2ª ed., 1912); *Os bandeirantes*, com prefácio de Olavo Bilac. São Paulo, 1906; *Vaidades*. São Paulo, 1908 (com prefácio de Araripe Júnior); “Maria Madalena”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, junho de 1940, nº 10–12, pp. 52–90 (drama bíblico em verso).

Estudos: MELO NÓBREGA, *Batista Cepelos*. Rio de Janeiro, 1938; EDGAR CAVALHEIRO, “Vida e obra de Manuel Batista Cepelos”, in *Planalto*. São Paulo, 15 de julho de 1941, nº 3; ARRUDA DANTAS, *Cepelos Batista*, s.d.; MARIA ISABEL GERMANO, *Um nome na areia*, 1962.

MACHADO, GILKA (Gilka da Costa Melo Machado: Rio de Janeiro, 12 de março de 1893 – 17 de dezembro de 1980).

Textos: *Cristais partidos*. Rio de Janeiro, 1915; *Estados de alma*. Rio de Janeiro, 1917; *Mulher nua*. Rio de Janeiro, 1922; *Carne e alma*. Rio de Janeiro, s.d. (poesias escolhidas); *Sublimação*. Rio de Janeiro, 1938; *Meu rosto*. Rio de Janeiro, 1947 (antologia); *Velha poesia*, 1965; *Poesias completas*, 1978.

Estudos: ANDRADE MURICY, “Gilka Machado”, in *Alguns poetas novos*. Rio de Janeiro, 1918; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*, op. cit.; NESTOR VÍTOR, *Os de hoje*. São Paulo, 1938, pp. 97–104; JOÃO RIBEIRO, “Gilka Machado”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, vol. II; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Gilka, a antecessora”, in *Jornal do Brasil*, 18 de dezembro de 1980.

TEIXEIRA, GUSTAVO (Gustavo de Paula Teixeira: São Pedro, SP, 4 de março de 1881 – 22 de setembro de 1937).

Textos: *Ementário (1904–1907)*. São Paulo, 1908; *Poemas líricos*. São Paulo, 1925; *Poesias completas*. São Paulo, 1959 (com prefácio de Cassiano Ricardo).

OITICICA, JOSÉ (José Rodrigues Leite e Oiticica: Oliveira, MG, 22 de julho de 1882 – Rio de Janeiro, 7 de junho de 1957).

Textos: *Sonetos*, série I. Rio de Janeiro, 1911; *Sonetos*, série II. Maceió, 1919; *Ode ao sol*. Rio de Janeiro, s.d.; *Ponte perene*. Rio de Janeiro, 1954; *As sete preces*. Rio de Janeiro, 1955.

Estudos: HUMBERTO DE CAMPOS, “José Oiticica”, in *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1926; OSÓRIO BORBA, “Notas sobre uma personalidade”, in *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de setembro de 1957; MANUEL BANDEIRA, *Poesia e prosa*, 1958, pp. 556–557; AGRIPINO GRIECO, *Memórias*, 1979, vol. II, t. 1, pp. 273–279.

LEONI, RAUL DE (Raul de Leoni Ramos: Petrópolis, RJ, 30 de outubro de 1895 – Itaipava, RJ, 21 de novembro de 1926).

Textos: *Ode a um poeta morto*. Rio de Janeiro, 1919; *Luz mediterrânea*. Rio de Janeiro, 1922.

Estudos: AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*, op. cit., pp. 147–154; RONALD DE CARVALHO, “Raul de Leoni”, in *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, série II; VÍTOR NESTOR,

“Raul de Leoni”, in *Os de hoje*. São Paulo, 1938, pp. 45–56; RODRIGO M. F. DE ANDRADE, prefácio à 2ª ed. de *Luz mediterrânea*, in AeL, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1941; TASSO DA SILVEIRA, *A poesia de Raul Leoni*; GERMANO DE NOVAIS, *Raul de Leoni: fisionomia do poeta*. Porto Alegre, 1956; Id., *Raul Leoni. poeta de todos os tempos*. Porto Alegre, 1969.

O PENUMBRISMO OU O CREPÚSCULO BRASILEIRO

Bibliografia em geral: OTÁVIO FILHO, “Sincretismo e transição: O penumbrismo”, in COUTINHO, vol. III, pp. 211–272; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “A face oposta de 22”, in SLESP, 8 de junho de 1961; BOSI, *Pré-modernismo*. Textos: Nas antologias sobre o pré-modernismo, ver também, uma vez que é fundamental, FERNANDO GÓIS, *Panorama da poesia brasileira: o pré-modernismo*. São Paulo, 1960 (vol. da *Civilização brasileira*).

AUTORES INDIVIDUAIS

RAMOS, ALBERTO (Alberto Ferreira Ramos: Pelota, RS, 14 de novembro de 1871 – Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1941).

Textos: *Poemas do Mar do Norte* (de Heine). Cadiz, 1894; *Versos proibidos*. Rio de Janeiro, 1898; *Ode do campeonato*. Rio de Janeiro, 1902; *Ode a Santos Dumont*. Rio de Janeiro, 1903; *Odes e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1909; *O último canto do fauno*. Rio de Janeiro, 1913; *Elegias e epigramas*. Rio de Janeiro, 1919; *Le chant de bienvenue pour le Roi* [Albert]. Rio de Janeiro, 1920; *Canto do centenário*. Rio de Janeiro, 1922; *Livro dos epigramas*. Rio de Janeiro, 1924; *Poemas*. Rio de Janeiro, 1934 (versos reunidos).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1906 e 1910, série v e vi; Id., *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1946, pp. 118–124; GILBERTO AMADO, in *Aparência e realidades*. São Paulo, 1922, pp. 93–98; JOÃO RIBEIRO, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1957, vol. II, pp. 157–164; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Alberto Ramos e a prosa ritmada”, in *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1968, pp. 225–229.

DUVAL, ADALBERTO GUERRA (Porto Alegre, RS, 31 de maio de 1872 – Petrópolis, RJ, 15 de janeiro de 1947).

Textos: *Palavras que o vento leva*. Bruxelas, 1900.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série IV, pp. 272–277; PÉRICLES E. DA SILVA RAMOS, “Guerra Duval (Origens do verso livre)”, in *Do barroco ao modernismo*, op. cit., pp. 221–225.

AVRAY, JACQUES D’ (pseudônimo literário de José de Freitas Vale: Alegrete, RS, 10 de dezembro de 1870 – São Paulo, 15 de fevereiro de 1957).

Textos: *Les tragipoèmes*. São Paulo, 1916, série I (*Le clown*, *Les aveugles-nés-Rataplan*, *Le fou de la grève*, *La glace*, *Ophis*, *Hères*, escritos entre 1892 e 1906); *Les tragipoèmes*. São Paulo,

1917, série II (*Le miracle de la semence, Hosanna, L'enseigne. Guignol, Les Ames en allées, La bibliothèque d'Alexandrie, Les naufragés*, escritos entre 1906 e 1917).

Estudos: JOÃO DO RIO, “Freitas Vale o magnífico”, in *Pall-Mall*, Rio de Antônio José, RJ, 1917; GILBERTO AMADO, “Meditação sobre l’*Elu* de Jacques d’Avray”, in *A Rajada*, Rio de Janeiro, julho de 1920; COELHO NETO, in *O menu do dia*. Porto, 1922; BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro, 1956.

PEDERNEIRAS, MÁRIO (Mário Pederneiras Paranhos: Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1867 – 8 de fevereiro de 1915).

Textos: *Agonia*. Rio de Janeiro, 1900; *Rondas noturnas*. Rio de Janeiro, 1901; *História do meu casal*. Rio de Janeiro, 1906; *Ao léu do sonho e À mercê da vida*. Rio de Janeiro, 1914; *Outono*. Rio de Janeiro, 1921; ed. antológica: Rodrigo Otávio Filho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 29. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: ARARIPE JÚNIOR, “Mário Pederneiras”, in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 setembro de 1900; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1910, série IV; NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; RODRIGO OTÁVIO FILHO, *O poeta Mário Pederneiras*. Rio de Janeiro, 1933; AeL, t. III, 16 e 22 de novembro de 1942; Id., “Mário Pederneiras”, in COUTINHO, vol. IV; JOÃO RIBEIRO, “Mário Pederneiras”, in *Crítica*, 1959; *Centenário de Mário Pederneiras*. Rio de Janeiro, 1968.

GUIMARAENS, EDUARDO (Eduardo Guimarães: Porto Alegre, RS, 30 de março de 1892 – Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1928).

Textos: *Caminhos da vida*. Porto Alegre 1908; *A divina quimera*. Rio de Janeiro 1916; Mansueto Bernardi (ed.), *A divina quimera*. Porto Alegre, 1944 (ed. definitiva de poesias reunidas).

Estudos: JOÃO PINTO DA SILVA, in *Fisionomia de Novos*. São Paulo, 1922; MANSUETO BERNARDI, “Vida e poesia de Eduardo Guimaraens”, na ed. cit. de 1944; JAMIL ALMANSUR HADDAD, “Essência e forma do simbolismo”, in *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, 1945, nº 114; RODRIGO OTÁVIO FILHO, “Eduardo Guimaraens”, in COUTINHO, vol. IV; Id., “O penumbrismo”, in Afrânio Coutinho (ed.), *A literatura no Brasil*, 1958, vol. III, t. I, pp. 351–356.

ABREU, RODRIGUES DE (Benedito Luís Rodrigues de Abreu: Capivari, SP, 27 de novembro de 1897 – Bauru, SP, 24 de novembro de 1927).

Textos: *Noturnos*. Piracicaba, 1919; *A sala dos passos perdidos*. Bauru, 1924; *Casa destalhada e outras poesias*. São Paulo, 1927; Menotti del Picchia (ed.), *Sala dos passos perdidos*. São Paulo, 1932, 2ª ed.; *Poesias completas*, 1952 (introdução de Domingos Carvalho da Silva).

Estudos: MENOTTI DEL PICCHIA, prefácio à 2ª ed. de *Sala dos passos perdidos*, op. cit.; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Rodrigues de Abreu*. São Paulo, 1946; CARLOS LOPES DE MATOS, *As mulheres na poesia e na vida de Rodrigues de Abreu*. Capivari, 1951; HÉLIO DAMANTE, “Mário de Andrade e Rodrigues de Abreu”, in SLESP, 23 de maio de 1970.

PRATES, HOMERO (São Gabriel, RS, 1º de setembro de 1890 – Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1957).

Textos: *As horas coroadas de rosas e espinhos*. Rio de Janeiro, 1912; *Torre encantada*. São Paulo, 1917; *Nos jardins dos ídolos e das rosas*. Rio de Janeiro, 1920; *Orfeu*. São Paulo, 1923; *Ao sol dos pagos*. Rio de Janeiro, 1939; *Morte de Ariel*. Rio de Janeiro, 1947; *O sonho de D. João*, 1951.

Estudos: MÁRIO PEDERNEIRAS, “Homero Prates”, in *Fon-Fon!*, 15 de fevereiro de 1913; JOÃO PINTO DA SILVA, in *Fisionomia de novos*. São Paulo, 1922; NILO BRUZZI, in *O cofre partido*. Rio de Janeiro, 1951; MURILO FONTES, *Perfis de brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro, 1983.

OLIVEIRA, FELIPE DE (Felipe Daudt de Oliveira: Santa Maria da Boca do Monte, RS, 23 de agosto de 1891 – Auxerre, França, 17 de fevereiro de 1933, em um acidente automobilístico).

Textos: *Vida extinta*. Rio de Janeiro, 1911; *Lanterna verde*. Rio de Janeiro, 1926; *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1933; *Terra cheia de graça*. Rio de Janeiro, 1934; *Alguns poemas*. Rio de Janeiro, 1937; *Livro póstumo*. Rio de Janeiro, 1938.

Estudos: RONALD DE CARVALHO, in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, série II; *In memoriam Felipe de Oliveira*. Rio de Janeiro, 1933; RODRIGO OTÁVIO FILHO, “Felipe de Oliveira”, in COUTINHO, vol. IV; DANILO GOMES, “Felipe de Oliveira, esse esquecido”, in *Gazeta*, 6–7 de dezembro de 1983.

POESIA CIENTÍFICA E POESIA DO SERTÃO

ANJOS, AUGUSTO DOS (Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos: Engenho Pau d’Arco, PB, 20 de abril de 1884 – Leopoldina, MG, 12 de novembro de 1914).

Textos: *Eu*. Rio de Janeiro, 1912; *Eu e outros poemas*. Paraíba, 1919; *Eu e outros poemas*. Rio de Janeiro 1928, 4ª ed. (29ª ed., por Antônio Houaiss e Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, 1969; 33ª ed., Rio de Janeiro, 1970); *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro, 1976 (com estudo crítico de Ferreira Gullar); Zenir Campos Reis (ed.), *Poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977 (ed. crítica); Alexei Bueno (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (ed. crítica).

Estudos: ORRIS SOARES, *Elogio de Augusto Anjos*, em todas as edições depois de 1919; JOÃO RIBEIRO, “O poeta d’Eu”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1920; ANTÔNIO TORRES, “O poeta da morte”, na 4ª ed. de *Eu*. Rio de Janeiro, 1928; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*, op. cit., pp. 109–117; DANTE MILANO, “Releitura do Eu”, in *AeL*, 30 de novembro de 1941; JOSÉ LINS DO REGO, “Augusto dos Anjos”, in *Gordos e magros*. Rio de Janeiro, 1942, pp. 141–144; GILBERTO FREYRE, “Nota sobre Augusto dos Anjos”, in *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, 1944, pp. 147–154; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*, op. cit.; M. CAVALCANTI PROENÇA, “Nota para um rimário de Augusto dos Anjos”, in *RdL*, setembro de 1957, nº 7, pp. 29–40; JOSÉ PAULO PAIS, *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo, 1957; JOÃO PACHECO, “Augusto dos Anjos”, in *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 71–142; M. CAVALCANTI PROENÇA, “O artesanato de Augusto dos Anjos”, in

Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio de Janeiro, 1959, pp. 93–149; ANTÔNIO HOUAISS, “Sobre Augusto dos Anjos”, in *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1960, pp. 38–48; ANATOL ROSENFELD, “A costela de praia de Augusto dos Anjos”, in *Doze estudos*. São Paulo, 1961, pp. 7–12; FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, introdução à 29ª ed. de *Eu*, op. cit., pp. 7–12; FAUSTO CUNHA, “*Eu*: 1912–1962”, in *A luta literária*. Rio de Janeiro, 1963, pp. 79–92; PEDRO LYRA, “Quem tem medo de Augusto dos Anjos?”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, julho de 1968; BOSI, “Augusto dos Anjos”, in *O pré-modernismo*, 1969, pp. 43–51; HORÁCIO DE ALMEIDA, *Augusto dos Anjos. um tema para debates*. Rio de Janeiro, 1970; ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO, “O *Eu* patético de Augusto dos Anjos”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1972; AFRÂNIO COUTINHO e SÔNIA BREYNER, *Augusto dos Anjos. Textos críticos*. Brasília, 1973; EUDES BARROS, *A poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro, 1974; ARLAND DE SOUSA LOPES, *A cosmovisão pessimista de Augusto dos Anjos*. João Pessoa, 1981; ANTÔNIO MARTINS FILHO, *Reflexões sobre Augusto dos Anjos*. Fortaleza, 1987; ANTÔNIO ARNONI PRADO, “Um fantasma na noite dos vencidos”, in *Eu e outras poesias*. São Paulo, 1994; CÉLIA CÂMARA RIBEIRO, *Poesias de Augusto dos Anjos às beldades paraibanas*. Niterói, 1994; ALEXEI BUENO, “Augusto dos Anjos: origens de uma poética”, in *Obra completa*, op. cit.

CEARENSE, CATULO DA PAIXÃO (São Luís do Maranhão, MA, 8 de outubro de 1863 – Rio de Janeiro, 10 de maio de 1946).

Textos: *Meu sertão*. Rio de Janeiro, 1918; *Sertão em flor*. Rio de Janeiro, 1919; *Poemas bravios*. Rio de Janeiro, s.d.; *Aos pescadores*. Rio de Janeiro, 1929; *Mata iluminada*. Rio de Janeiro, 1928; *O evangelho das aves*. Rio de Janeiro, 1930; *Alma do sertão*. Rio de Janeiro, 1928; *Um caboclo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1939; *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, 1944.

Estudos: MÁRIO DE ALENCAR, “A poesia de Cearense”, prefácio a *Meu sertão*, op. cit.; HUMBERTO DE CAMPOS, “Poesia sertaneja”, in *Crítica*. Rio de Janeiro, 1933, série I; ALCEU AMOROSO LIMA, “Sertão polido”, in *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948, pp. 171–179; MURILO ARAÚJO, *Ontem ao luar. Vida romântica do poeta do povo Catulo Paixão Cearense*. Rio de Janeiro, 1951.

CAPÍTULO XI: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: INSTINTO DE NACIONALIDADE E LITERATURA REGIONALISTA

Nem os rapsodistas antigos, nem a lenda cheia de poesia do cantor cego da Ilíada comovem mais do que tu, vegetal ancião, cantor mudo da vida primitiva dos sertões!

— Afonso Arinos, “Buriti perdido”, in *Pelo sertão*, 1898.

1. O quadro histórico: a civilização do café-com-leite

Os primeiros anos do século xx veem consolidada no país aquela distribuição de riqueza e de potencial econômico pela qual um Centro-Sul exportador de café e inventor de indústrias se opõe a um Norte e sobretudo a um Nordeste agrícola e açucareiro em declínio. Os novos Estados de bem-estar, São Paulo, Rio de Janeiro e, em parte, Minas Gerais, consorciavam-se em Taubaté para manter a um preço de *trust* o produto número um da exportação: o café.

A abolição da escravidão em 1888 dispensou da monocultura açucareira do Nordeste densas massas de subproletariado que se difundem no país, alterando-lhe a fisionomia antropológica. Por sua vez, os contingentes sempre mais incentivados de imigrantes italianos, alemães, poloneses, húngaros, sírio-libaneses, japoneses, dirigem-se aos grandes centros industriais, em direção às zonas de mais violenta urbanização (Rio de Janeiro, São Paulo e, num segundo momento, Porto Alegre e Belo Horizonte); convergem onde a mentalidade pequeno-burguesa do *self-made man* local se encontra com os primeiros sinais da anarquia e da consciência proletária.

Ainda uma vez, ao estudioso que deseja tomar o pulso do país, os Brasis opõem a sua pluralidade cultural, a sua disparidade social. Mas os centros vitais são já prática mente todos ao Sul. Ainda no Rio de Janeiro, capital estática; mas especialmente em São Paulo, de onde não por acaso sairá a revolução modernista de 22: dos filhos daqueles proprietários de terra que, aliando São Paulo e Minas, a cultura do café à criação de gado bovino na chamada “política do café-com-leite”,

deram vida a uma nova fórmula de condicionamento civil, àquela que, com um decalque terminológico, chamaremos aqui de civilização do café-com-leite.

As ligações com a Europa são sempre mais intensas. E se o Brasil vai adquirindo consciência de si, em formas que desaguarão bem rápido no isolacionismo autonomista (ainda que modelado sobre um europeísmo suprapaís) e, posteriormente, na rejeição sardônica da Europa por obra de vanguardas versadas em cultura francesa e frequentadoras da Côte d'Azur e das rivieras italianas, aquilo que forma o novo Brasil é o fermento da Europa: Freud e Einstein, Bergson e Picasso.

No fim do século XIX, bem como no início do XX, o clima natural é aquele positivista, agnóstico e liberal, que deu origem à Primeira República. Do simbolista, que parecia ter projetado no plano literário as ânsias espiritualistas de uma concepção de mundo diversa, foi dito brevemente que “não houve”. Fechado o parêntese considerado alienado e alienante do exotismo da Europa, o intelectual brasileiro aparece novamente redobrado sobre uma realidade nacional provocadora, com o seu novo rosto mudado pela imigração, externa e interna, com os seus velhos-novos problemas do sertão nordestino e da corrida de urbanização.

2. Um rótulo cômodo: o pré-modernismo

Uma convenção crítica, instaurada em 1939 por Tristão de Ataíde, pretende que se dê o nome de pré-modernismo ao complexo de fatos culturais brasileiros compreendidos entre o início do século e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922. Uma designação cômoda que podemos aceitar, seja com valor puramente temporal, seja com conotação estilística: sem, todavia, ignorar aquele complexo de experiências formalistas e de busca por novos temas (os temas da “realidade brasileira”), que, para alguns críticos, tornam aplicável o

termo modernismo muito antes de sua oficialização com a Semana de 1922.

Nessa dúplici acepção seriam pré-modernistas muitos dos poetas dos quais se falou no capítulo precedente. Seriam-no, em perspectiva cronológica, poetas parnasianos como Amadeu Amaral ou Martins Fontes, que, estilisticamente falando, representam na verdade — ainda que em diversos níveis — a última investida acadêmica contra a afirmação de um novo gosto e de uma diversa sensibilidade estética; enquanto outras vozes estariam excluídas de tal classificação, já mui concordes em relação à futura gama harmônica modernista, mas cronologicamente precedentes.

Todavia, trata-se de um fato que, sem que se deseje substituir um critério rigidamente geracional por aquele estilístico, em sentido amplo, até agora seguido, não se pode desconhecer como, pertencessem ou declarassem pertencer a quais escolas, todos aqueles que se tornaram literatos para além do promontório cronológico do século, enquanto partícipes de uma mesma realidade social, política, econômica, terminaram também por viver em um mesmo clima estético. E, sob o perfil do condicionamento ambiental, suas criações literárias valem como respostas, de aceitação ou de repulsa, não importa, a um mesmo complexo de agentes externos.

Escreve Alfredo Bosi:

Sem forçar o contraste (e excetuando sempre a obra de Augusto dos Anjos) será lícito dizer que a poesia representa, no primeiro vintênio do século, o elemento conservador de motivos e formas, ao passo que a prosa de ficção já preludia, em seus melhores representantes, os interesses da geração de 22 e, em particular, dos anos 30.

Nesta perspectiva, não parece arbitrário introduzir aqui, e não antes, o novo rótulo de pré-modernismo: apto a amarrar num único feixe as tendências diversas e frequentemente opostas dos prosadores do início do século xx, dos prosadores pós-machadianos e pós-realistas. Se é verdade que o “espírito do tempo” pode fornecer um denominador comum a realizações artísticas tão diversas como a prosa regionalista de Afonso Arinos e de Valdomiro Silveira, de Simões Lopes Neto e de Alcides Maia, tanto ao “Jeca Tatu” de Monteiro Lobato como ao

sensualismo verbal de Coelho Neto e, ainda, à prosa oratória de Rui Barbosa e à prosa “científica” de Euclides da Cunha: e pode, enfim, justificar em uma mesma rede de relações o socialismo maximalista de Lima Barreto e o sincretismo cultural de Graça Aranha.

3. A prosa parnasiana: gordos e magros ou asiáticos e áticos. Partidários do significado e partidários do significante. “Eu” autobiográfico e “eles” regionalista

Nas duas primeiras décadas do século xx se acentua sempre mais no escritor brasileiro a tomada de consciência daquilo que Machado de Assis chamara de instinto de nacionalidade: que, mais que ao tema, está ligado aos modos pelos quais esse tema, qualquer que seja, é tratado. A prosa, continuando a desenvolver os motivos que lhe foram propostos pelo século xix romântico e, depois, naturalista, segue duas correntes principais: aquela do “eu” autobiográfico e aquela do “eles” regionalista. Por um lado, a investigação psicológica na esteira dos modelos de Machado: mas também dos grandes russos e escandinavos, com o ouvido atento às novas ciências sociológicas e psicanalíticas. Por outro, a descrição, sempre menos objetiva e sempre mais expressionista, de condições humanas diferentes, de *tranches de vie* retalhadas aqui e ali na realidade social do país, mas frequentemente no ambiente rural e suburbano, que, por sua diversidade, impõe-se ao leitor da cidade com uma crueza direta própria. Nasce a nova literatura regionalista, filha daquele naturalismo oitocentista do qual foram expoentes no Brasil Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa e Adolfo Caminha.

No início há ainda um naturalismo denunciador: no qual o interesse de quem escreve está voltado antes de mais nada ao tema. Pouco a pouco, todavia, a escrita toma a frente. No desejo de reproduzir

sempre mais fielmente a realidade que o solicita, o escritor se coloca à parte, substitui a própria voz neutra e imparcial de narrador em terceira pessoa pelos monólogos e diálogos de seus personagens. Nasce a literatura “oral” em primeira pessoa, na qual aquele que escreve assume a função de registrador atento, mas não participante, de um discurso captado e proposto ao leitor em sua imediata realidade linguística. Pode se tratar tanto do monólogo interior do eu autobiográfico, nivelador das categorias de tempo e de espaço, como do diálogo-monólogo de um terceiro, em relação ao qual o escritor não se permite mais assumir a posição de onisciência, de modo a poder traduzir na própria cifra os modos de expressão, mas no qual reproduz para o leitor, com um estranhamento que se pretende objetividade científica, cada reação de comportamento, especialmente a reação verbal.

Em uma história da literatura concebida como proposta de reagrupamento de obras consanguíneas, as famílias literárias podem sempre se construir com base nos temas ou na expressão. A escolha entre um critério e outro é normalmente determinada pela própria matéria, pelo tom que os autores pretenderam dar a um dos aspectos de sua ação literária: do lado do significado ou do lado do significante.

Nos dois capítulos seguintes, dedicados à prosa brasileira do naturalismo ao modernismo, desde o fim do século XIX até 1922, prevaleceu, para o reagrupamento, o critério temático. Estudar-se-ão em primeiro lugar os narradores regionalistas e, depois, os indagadores do “eu”. Mas se buscará, entre as duas tendências, colher também o processo de autocaracterização da prosa brasileira até a explosão modernista; distinguir os escritores “gordos”, artífices de uma prosa asiática, que visa a quantidade, pelo acúmulo fastuoso e pela escolha da palavra preciosa; dos escritores “magros”, áticos, como ático era Machado, que trabalham para “tirar o excesso”, aderindo muitas vezes à matéria escolhida (a secura do Nordeste, por exemplo). Em tal perspectiva, serão gordos, “farfalhantes”, segundo a expressão de Pedro Nava adotada por Augusto Meyer, o Coelho Neto de *Rei Negro*, como o Euclides da Cunha dos *Sertões*: herdeiros da grande tradição oratória brasileira e cultuadores da língua como gala (Vieira!). E serão

magros aqueles em que se chocam as duas influências de Machado ou também do Nabuco renaniano,¹²⁷ neorromântico e, simultaneamente, amigo da *clarté*: mas também aqueles que, como o Manuel de Oliveira Paiva de *Dona Guidinha do Poço*, tomam do ambiente e da matéria indicações expressivas. A menos que não se queira seguir a prosa brasileira em sua passagem do impressionismo neorromântico ao expressionismo: onde as famílias veriam, juntos, de um lado Raul Pompeia, mas também, em um certo macchiaiolismo¹²⁸ expressionista, Monteiro Lobato; e do outro escritores como Coelho Neto e como Simões Lopes Neto, estilizador do gaúcho.

4. A prosa regionalista: o rústico romântico de Lúcio de Mendonça e o rústico épico dos narradores expressionistas

A prosa regionalista nascera nas duas últimas décadas do século XIX sob a influência de Zola e de Eça de Queirós e criara os primeiros tipos humanos e ambientais da galeria realista brasileira: o “mulato” de Aluísio Azevedo, o “bom crioulo” de Adolfo Caminha, mas também o espaço-ambiente de *Cortiço* de Aluísio.

Um escritor de espíritos ainda românticos, Lúcio de Mendonça, cuja obra de poeta socialista já foi recordada nos capítulos precedentes, oferecera em um grupo de contos rústicos (*Coração de caipira*, 1877; *João Mandi* e *Mãe cabocla*, 1885, depois reunidos em *Esboços e perfis*, 1889) o *cliché* de um camponês até então socialmente indiferenciado, portador de valores do sentimento em seu código não escrito de honra rural: um código que, se não respeitado em seu rígido equilíbrio arcaico, pode causar a destruição de toda individualidade pessoal e coletiva. E eis, no sóbrio e enxuto conto *O hóspede*, o tema clássico-folclórico (em uma linha ininterrupta que toca o *Fatal Curiosity*, 1736, de George Lillo, e *Der vierundzwanzigste Februar*, 1809, de Zacharias

Werner para chegar até *Malentendu* de Camus e à kentuckiana *Ballad of Billie Potts* de Robert Penn Warren) das vinganças pela hospitalidade violada. Os velhos, que por ambição atacam o hóspede que dorme, descobrem demasiado tarde que mataram o filho que enriquece ra e viajava incógnito. Ou ainda, no neorromântico, emblemático *Luís da Serra* (o último bom selvagem da série, segundo a expressão de Alexandre Eulálio), a história do rústico ingênuo que, desiludido em seu amor pela moça da cidade, deixa-se dilacerar pela onça, reconhecido: no qual o modelo declarado é novamente o Peri de Alencar. A pesquisa de Lúcio de Mendonça chegava, de todo modo, ao gênero rústico por uma experiência romântico-naturalista (*O marido da adúltera*, 1881). Neste, a glosa do *Affaire Clemenceau* de Dumas Filho usava artifícios, como as cartas “autênticas” publicadas em jornais, já experimentadas com sucesso por Eça de Queirós e por Ramalho Ortigão nos *Mistérios da Estrada de Sintra*: e era uma busca ainda completamente voltada para os conteúdos.

Mais para o fim do século e nas duas décadas sucessivas, conto e romance regionalista tenderam, no entanto, com a criação de tipos humanos e ambientais, ao sublinhamento e à valorização daquelas peculiaridades locais que já haviam sacrificado escritores realistas como Franklin Távora, Inglês de Sousa ou José Veríssimo. Cada região oferece a própria contribuição de modismos temáticos e expressivos, e nascem as grandes correntes regionalistas. A Amazônia intervém com o inferno verde de sua selva, o Sul propõe os seus gaúchos, para nós mitificados pela epopeia garibaldiana; o interior do país, seu próprio sertão variamente árido: até o Nordeste das secas e do cangaço, seqüidão e bandidos, como única alternativa, nas duas direções, do álbi místico proposto pelos beatos.

Um estudo da literatura brasileira como expressão de uma cultura regionalmente diferenciada entre os singulares estados que constituem o país e, ao mesmo tempo, unitária na intencionalidade nacionalista, com a contínua ascensão, no plano da expressão, do regionalismo localista ao plano superior da língua que o recupera, ao menos em função expressiva, poderia dar origem a uma “geografia literária” do Brasil similar àquela proposta para a literatura italiana por Dionisotti

ou, na mesma tradição brasileira, sugerida por críticos como Viana Moog ou sociólogos como Gilberto Freyre. Mas poderia também demonstrar como o conto e o romance regionalista, praticamente rejeitados em alguns níveis como gênero pesado, carregado de uma bagagem retórico-naturalista, constituíam, na verdade, naqueles anos a única tendência de desenvolvimento coerente na direção das formas de objetividade narrativa, de estranhamento descritivo e de apresentação épica dos personagens, apontados pelo autor escriba, mais que suas criaturas: isto é, na direção daqueles que hoje são os modos mais atuais de narrar. Para dar um exemplo iluminante, poderia, por exemplo, demonstrar que a escritura de João Guimarães Rosa deriva, sim, de Joyce, mas também, e não em pequena medida, de Simões Lopes Neto e até mesmo de Monteiro Lobato.

5. A literatura do sertão: Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos

A primeira, macroscópica, polêmica divisão do Brasil sob qualquer ponto de vista é aquela entre Norte e Sul: mais emblemática ainda que a segunda que separa cidade e sertão e na qual o sertão encontra um personagem positivo-negativo no caipira (o camponês mestiço, substitutivo do índio puro e a-histórico dos românticos), de quem são sublinhados, de modo expressionista, qualidades e defeitos.

Na esteira de Bernardo Guimarães, a narrativa regionalista se afirma primeiramente no centro do país: no estado de Minas Gerais. O primeiro nome que se costuma recordar é aquele do mineiro Afonso Arinos (Afonso Arinos de Melo Franco: 1868–1916), que se faz notar com contos bem trabalhados, alguns dos quais, publicados em 1895 na *Revista Brasileira* de José Veríssimo, serão posteriormente reunidos com outras prosas de arte para formar o volume *Pelo sertão* (1898). Nenhuma das outras obras de Afonso Arinos (*Os jagunços*, 1898; *Lendas e tradições brasileiras*, 1917; *Histórias e paisagens*, 1921, etc.)

alcançará jamais o sucesso daquela coletânea juvenil, na qual a descrição regionalista está a serviço tanto de um folclorismo capaz de repertoriar as posturas humanas, os costumes em declínio, quanto de um gosto culto, parnasiano, da palavra e da coisa analisada. Porque Arinos, não obstante tenha deixado o próprio nome estreitamente ligado àquele sertão do qual toma o nome seu livro mais famoso, não é primariamente um folclorista. A sua visão do *hinterland* de Minas Gerais é ainda a visão romântica, alencariana, que opõe em dicotomia o autêntico local à sofisticação urbana e europeia. É também verdade que poucos brasileiros daquele tempo foram na realidade tão europeus quanto esse senhor mineiro que dividia a sua vida entre Paris e Minas Gerais. Autor de uma obra fragmentária e não realizada, Arinos teria podido talvez recolher a lição do grande Alencar indigenista e continuar com sofisticação mais sábia sobre o caminho traçado por este: embora na juvenil e tantas vezes citada página lírica sobre o buriti, a palma do sertão (que até mesmo Guimarães Rosa citará em clave irônico-sentimental na abertura de seu *Corpo de baile*), sente-se a tradição localista da árvore-tutelar: a acaiacá (mas antes buriti) de Joaquim Felício.

Os personagens de Arinos são ainda totalmente românticos. Como é romântico o negro Pedro Barqueiro, que, no final de um conto dos mais conhecidos, quase racista em seu enfadonho populismo, mesmo se não é exato e tampouco honesto confundir aqui o escritor com o seu ingênuo personagem-narrador, torna-se “até mesmo claro” em sua generosa grandeza. O negro foi capturado com traição. Era hora então de se vingar:

Então, ele foi me levando nos braços até uma pontezinha que atravessava uma perambeira medonha. A boca do buraco estava escura como breu e parecia uma boca de sucuriú querendo me engolir. Suspendeu-me arriba do guarda-mão da ponte e balançou meu corpo no ar. Nessa hora, subiu-me um frio pelos pés e um como formigueiro me passou pela regueira das costas até à nuca; mas minha boca ficou fechada. Então, o Barqueiro, levantando-me de novo, me pousou no chão, onde eu bati firme.

O dia estava querendo clarear. O negro olhou para mim muito tempo, depois disse:

— Vai-te embora, cabritinho, tu és o único homem que tenho encontrado nesta vida!

Eu olhei para ele, pasmado.

Aquele pedaço de crioulo cresceu-me diante dos olhos e vi — não sei se era o dia que vinha raiano — mas eu vi uma luz estúrdia na cabeça de Pedro.

Desempenado, robusto, grande, de braço estendido, me pareceu, mal comparando, o Arcanjo São Miguel sugigando o Maligno. Até claro ele ficou nessa hora!

“Pedro Barqueiro”, in *Pelo sertão* (1898).

É evidente aqui, por um lado, a estilização literária, retórica, do “negro bom” (a única culpa sua era aquela de ser um “escravo foragido”) e, por outro, a escrita professoral, mas elegante, que coloca na língua o relato do rústico, já fixado, de todo modo, em módulos de literatura “oral”. Por isto, Afonso Arinos fará escola e será considerado um precursor, tanto no plano dos conteúdos quanto naquele da expressão: ainda que no coro laudatório da crítica é tudo menos imotivada a única voz irreverente de Eduardo Frieiro, que sublinha a artificiosidade do escritor.

Junto do nome de Afonso Arinos, os manuais costumam colocar aquele de Valdomiro Silveira (1873–1941): paulista, criador de contos rústicos, alguns dos quais — publicados pelo *Diário Popular* de São Paulo em 1891, isto é, antes daqueles do mineiro Arinos — valeriam ao seu autor o título de introdutor do gênero no Brasil. A diatribe, contudo, parece inútil, porque o gênero vinha de longe e o próprio Lúcio de Mendonça era o elo precedente na cadeia. A fama iria, porém, para o narrador solitário da tardia coletânea em volume (*Os caboclos*, 1920), e depois, pela fidelidade ao gênero mantida ainda por muitos anos do século xx (*Nas serras e nas furnas*, 1931; *Mixuangos*, 1937; *Lereias*, 1945). Os contos de Valdomiro Silveira são, sem dúvida, menos profundos que os de Afonso Arinos. Costuma-se censurar neles sobretudo o excesso de modismos regionais, que tendem a criar a atmosfera camponesa mais pelo acúmulo do vocábulo rural do que por sua colocação poética; e, também, a ingenuidade temática, a trama simplista. É verdade. Por um lado não se pode ler Valdomiro Silveira sem tomar o dicionário, por outro, o conto está bem longe da invenção de um Monteiro Lobato ou da elaboração de Arinos. Mas há ironia, há ternura, gosto pela pequena cena de costumbrista, curiosidade etnográfica: e há também, caso se deseje, o “documento” linguístico. O que, dentro de uma história do conto brasileiro, não é pouco.

Porque é sobretudo no conto que se destaca essa literatura regional. Havia, na base do conto “oral”, os textos de literatura popular e indigenista idealizados por Alencar, e recolhidos por Celso de Magalhães, até Luís da Câmara Cascudo. Assim como os modelos do novo conto regionalista descendiam de arquétipos pré-naturalistas como as *Lendas e tradições* do mineiro Bernardo Guimarães ou as *Paisagens* do gaúcho Apolinário Porto-Alegre. Mas os narradores pré-modernistas tinham atrás de si, ainda que voltada para uma temática diferente, a lição de Machado de Assis, com aquela sua arte de sugerir ao invés de relatar, de semear indícios sutis ao invés de jogar sobre a construção pesada do conto com *gran finale*, caro aos naturalistas. Poucos, aliás, entre os escritores regionalistas saberão se valer da lição. Continuaram a construir tramas artificiosas e causadoras de sensação. Talvez, em sua busca pelo final precioso, deva-se divisar o contraponto no plano da prosa daquele gosto que sugeria ao poeta parnasiano contemporâneo o fechamento do soneto com chave de ouro.

Também *Tropas e boiadas* (Rio de Janeiro, 1917), o único livro publicado em vida por Hugo de Carvalho Ramos (1895–1921), é um volume de “contos sertanejos”. O autor, de origem burguesa (filho de um douto magistrado), fechou com o suicídio, aos vinte e seis anos, uma carreira literária dedicada sobretudo à valorização do estado natal, Goiás. E Goiás era o estado do interior que estaria destinado, cinquenta anos depois, a abrigar o surgimento da futurística Brasília, capital do novo Brasil. Era então um estado fechado em seu arcaico isolamento, do qual se valiam as camarilhas locais para manter o privilégio de “coronéis” latifundiários empenhados em impedir que se substituísse, com métodos mais modernos de escravidão, a mão de obra negra libertada pela lei de 1888. Na poesia, Carvalho Ramos fora um poeta crepuscular no qual podemos hoje perceber um paralelo estilístico com o argentino Guiraldes, simultaneamente rústico e simbolista. Mas, na narrativa, os seus temas serão sempre aqueles. O estilo, sob a influência do inchado, retórico Coelho Neto, manteria por longo tempo longe dessas narrativas os leitores do inquieto Brasil no início do século xx: até a revalorização levada a cabo por Mário de Andrade, que, em plena revolução modernista, ousará propor aos seus concidadãos, fascinados de modo esnobe pelas formas de escrita mais

rarefeitas, a prosa túrgida, mas rica do “rapaz de Goiás”. E como se citou Coelho Neto, cuja torrencial produção literária será tratada no capítulo que se segue, não será inoportuno recordar aqui que há também o Coelho Neto “rústico”: um escritor ao qual dedicam admirativamente os seus escritos do gênero escritores como Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Alcides Maia; mas sobretudo um literato que, no fim do século XIX e nos primeiros anos do XX, sabia colocar em cena, dramaticamente, contos regionais como *Praga* (1894), *Sertão* (1896), *Treva* (1906), *Banzo* (1913), entre os mais fortes e naturalisticamente convincentes.

6. O Nordeste das secas e da terra de sol e os dois rostos da Bahia

O tema sertão congrega, todavia, escritores de toda parte do país. O sertão, como a seca, é um dos grandes problemas do Brasil. Nasce assim, no Nordeste, em clima naturalista, mas ainda sob o influxo dos grandes pensadores da escola do Recife, o “ciclo das secas”, o ciclo narrativo da secura do qual é protagonista, em primeira pessoa, a zona nordestina. Na base da estilização literária existe o fato ecológico. Periodicamente, o camponês do interior do chamado polígono das secas (estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Ceará, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte) é empurrado pela seca na direção do litoral dos engenhos açucareiros, das cidades, do mar. A marcha, em uma região sedenta, de grupos familiares que levam consigo tudo o que possuem se faz literatura ao ponto de constituir uma grande corrente poética que alimentou um cinema a meio caminho entre o folclore e o populismo, a denúncia e o comprazimento decadente de situações de subdesenvolvimento. Ao problema da seca se juntam, de fato, desde o início, aquele do banditismo dos jagunços e cangaceiros ou do álbi místico. A literatura se torna veículo de informação e de protesto, de colheita do material societário e de guia a uma visão mais aderente à efetiva realidade do país do que foi aquela visão romântica

mistificadora de um índio assimilado a um inexistente herói ocidental. Também aqui, todavia, cada escritor singular coloca na temática local a própria cultura, a própria formação e a própria sensibilidade. O ciclo da seca pode, desse modo, constituir um cômodo reagrupamento temático. Mas as obras são, por intenções e realizações, pelo estilo e pelas façanhas poéticas, bastante diversas entre si.

José de Alencar começara em 1876 com seu romance *O sertanejo*; Franklin Távora trouxera com *O Cabeleira* a problemática nacionalista. Ainda fora daquela sutil dialética que moverá os prosadores que conviemos chamar de pré-modernistas, permanece Domingos Olímpio (1850–1906), cuja fortuna literária está totalmente ligada a *Luzia-Homem* (Rio de Janeiro, 1903): um longo romance polarizado, por um lado, pela seca que afligiu o Ceará em 1877 e, por outro, pelo personagem melodramático de Luzia-Homem, espécie de virago assassinada no *gran finale* do romance pelo malvado Capriúna que a perseguia há tempos. O trecho é considerado uma das páginas mais vigorosas da narrativa regional brasileira. Mas poucos leitores suportarão hoje em dia a truculência rústica dos personagens, o acúmulo das descrições, das digressões ou dos diálogos, o involuntário humor de situações intencionalmente patéticas. Embora uma certa grandeza ambiental, uma mão robusta na pintura da paisagem sertaneja, justifiquem e, em certo sentido, compensem a rudez dos personagens e das situações. De resto, diga-se de passagem, valeria talvez a pena valorizar, em vez do autor de *Luzia-Homem*, o outro Domingos Olímpio: aquele do satírico *O almirante*, ambientado no Rio dos últimos dias da monarquia; ou talvez o costumbrista do incompleto *Uirapuru*, onde o cenário é o Pará da borracha.

Também Rodolfo Teófilo (1853–1932) escolherá como tema de seu romance, *A fome* (Fortaleza, 1890), a seca cearense de 1877. Enquanto em outros textos — como *Os brilhantes* (Fortaleza 1895), *O Paroara* (Fortaleza, 1899), *O reino Kiato* (São Paulo, 1922) — afrontará ora o fenômeno do banditismo nordestino, ora as peripécias de um emigrante cearense nas selvas da Amazônia, para chegar enfim a um reino imaginário onde o homem, libertado das feridas terrenas, reduzidas simplesmente à sífilis, ao álcool e ao fumo, poderá ser

finalmente feliz. Mais que animado por espíritos sociais ou por intuitos literários que visam traduzir em um grande quadro temas locais, Rodolfo Teófilo busca, em uma língua “científica”, hoje em dia insuportável, um seu utopismo naturalista com traços de um ingênuo moralismo.

O Ceará não é, aliás, somente o reino da seca: há um Ceará “terra de sol”, o sertão verde do Cariri onde nasce a primeira inspiração alencariana e sobre o qual escrevem Manuel de Oliveira Paiva (1861–1892) e Antônio Sales (1868–1940). O primeiro é o único verdadeiro narrador do grupo. E é descoberta em certo sentido recente, porque o romance ao qual deve sua fama, *Dona Guidinha do Poço*, escrito em 1890, seria impresso somente em 1951: ainda que a sua publicação parcial no *Ceará Ilustrado*, em 1894, e na *Revista Brasileira*, de José Veríssimo, em 1899, não tivesse passado despercebida, por exemplo, a Monteiro Lobato, que comentava entusiasticamente a obra “incompleta” com o amigo Godofredo Rangel. O prosador é seco, quase um Graciliano Ramos *ante litteram*. E é com alívio que, após tanto turgor de prosa naturalista, leem-se os breves, incisivos períodos de *Dona Guidinha*:

Entrou março, novenas de São José.

O calor subira despropositadamente. A roupa vinha da lavadeira grudada do sabão. A gente bebia água de todas as cores; era antes uma mistura de não sei que sais ou não sei de quê. O vento era quente como a rocha nua dos serrotes. A paisagem tinha um aspecto de pelo de leão, no confuso da galharia despida e empoeirada, a perder de vista sobre as ondulações ásperas de um chão negro de detritos vegetais tostados [...].

O pobre emigrava como as aves [...].

Era a primeira vez que um autor levava às últimas consequências o experimentalismo rítmico e metafórico do impressionismo, instrumentalizando-o em módulos idealmente estilizados de fala localista: tendo em vista, entre outras coisas, uma história stendhaliana tomada das crônicas de um processo que, poucos anos antes, perturbara o sertão cearense. Aquilo que de todo modo impressiona e interessa na história da poderosa fazendeira Guidinha do Poço, que, tomada de amor pelo sobrinho Secundino, manda matar o marido para depois terminar na prisão junto com o amante, é a língua e o

modo de narrar, o aspecto dinâmico da tessitura narrativa, o colorismo impressionista na perspectiva regional. Mas há também a sutil análise psicológica afinada por exercícios como o primeiro romance urbano *A afilhada*, ambientado em uma Fortaleza que é também cenário da *Normalista* (1892) de Adolfo Caminha; ou como os contos de estreia publicados nos jornais de Fortaleza. A medida, a propriedade expressiva, a insatisfação com os modelos que então havia, faziam de Oliveira Paiva um autor desagradável e bizarro para os contemporâneos. Embora a sua bizarrice consistisse em percorrer o gosto dos tempos e se fazer contemporâneo do futuro.

Entre os seus admiradores estava Antônio Sales, também cearense, homem culto e discreto, poeta de escola e modos parnasianos. Homem político, funcionário público, presidente da Academia Cearense de Letras, é recordado por seu romance *Aves da arribação* (publicado em capítulos em 1902 e em volume em Lisboa, 1914). Neste, o Ceará das secas desaparece para dar lugar à região dos vales verdes, dos rios que cantam, das planícies floridas. Os modelos são franceses: Flaubert, sobretudo, e mais que a técnica de escrita, aquilo que interessa é o núcleo temático, o confronto entre o grupo e o indivíduo.

Do Ceará à Bahia: ainda uma vez a rota de Alencar.

E não por acaso Lindolfo Rocha (1862–1911) chega ao romance de costumes pelo fio da narração histórica indianista (*Iacina*, 1907). O centro de sua produção, contudo, é constituído por *Maria Dusá* (Porto, 1910): em que, no fechamento de um ambiente urbano, mineiros e garimpeiros, homens do campo e pequenos aventureiros locais giram em torno de uma famosa mundana daquele tempo. A crueza das situações e o talhe dos personagens fazem também desse conto, ambientado em uma cidadezinha do interior, um capítulo daquela “ficção da terra” da qual os romancistas naturalistas ofereceram os primeiros modelos.

Com Xavier Marques (1861–1942) permanecemos ainda na Bahia, mas passamos do interior para a costa: na direção daquela Ilha de Itaparica da qual já no século XVIII o poeta dos *Eustáquidos* dera uma

apaixonada descrição. Como o Frei Itaparica, Xavier Marques é nativo da ilha, e como aquele, há dois séculos de distância, constrói uma obra que gira completamente em torno de sua terra natal: a ilha e, em sentido lato, a Bahia, narrada em suas paisagens e personagens. Passa-se dos primeiros versos de *Insulares* (Bahia, 1965) à biografia do vate baiano por antonomásia (*A vida de Castro Alves*, 1911), com etapas narrativas que vão de *Uma família baiana* (1988) a *As voltas da estrada* (1930). O delicado idílio “praieiro”, como *Maria Rosa* (1902), se justapõe aqui ao indigesto romance histórico (*Pindorama*, 1900; *Sargento Pedro*, 1902) ou ao romance costumbrista baiano (*A boa madrasta*, 1919; *O feiticeiro*, 1922, segunda versão de *Boto & Cia.*, 1897).

Os temas locais, tratados em clave burguesa (a decadência das grandes famílias aristocráticas do Recôncavo baiano, a interpenetração cultural entre brancos e negros nas práticas animistas de procedência afro-brasileira) são os mesmos que anos mais tarde serão retomados, mas em clave populista, por outro baiano, o Jorge Amado de *Jubiabá* e de *Tenda dos milagres*. Mas a obra que conserva o nome de Xavier Marques vivo na memória coletiva é *Jana e Joel* (1899), “idílio piscatório” que transplanta para a Ilha de Itaparica, tingindo-o de cores rústicas, o tema eterno de Paulo e Virgínia.¹²⁹

Junto de Xavier Marques deve-se ainda recordar, por sua obra regionalista, inserida quase com malícia em uma produção romanesca de elegante feitura e de horizontes limitados, o baiano Afrânio Peixoto (1876–1947). Definido comumente como o cronista do “sorriso da sociedade”, Peixoto tentaria muitas cordas da lira literária. Passaria de uma experiência de bizarro poeta simbolista (*Rosa mística*, Leipzig, 1900, impresso em precioso papel em diferentes cores) à investigação psicológica aplicada a um outro material humano: aquele agreste das mulheres baianas, de seu ambiente e seu temperamento. Nasce com ele uma alencariana galeria de “perfis de mulheres” (*Fruta do mato*, 1920; *Bugrinha*, 1922; *Sinhazinha*, 1929), entre os quais emerge sobretudo *Maria Bonita* (1914), que dá início a um outro ciclo característico da narrativa local. E será o ciclo da violenta terra do cacau, para cuja

construção encontraremos ainda o empenho do Jorge Amado picaresco de *Gabriela, cravo e canela* e do faulkneriano Adonias Filho.

7. Simões Lopes Neto e a estilização do gaúcho

*Garibaldi foi à missa
Num cavalo sem esporas.
O cavalo tropeçou,
Garibaldi pulou fora.*

— “Quadra” popular do Rio Grande do Sul.

Na história de um Brasil fragmentado em regiões que frequentemente não se comunicam, mais ainda por motivos geográficos, pela precariedade das estradas, do que por razões primariamente histórico-econômicas, o Rio Grande do Sul representa, na parte meridional, uma faixa marginal em um estado de isolamento que bem pode ser comparado à segregação do Nordeste e do Norte amazônico.

A barrar o caminho ali está a Barra de Rio Grande, espécie de Adamastor submerso, devorador de navios, na expressão de João Pinto da Silva.

Na separação do corpo do país e no contato com as repúblicas do Rio da Prata do Pampa, o Rio Grande destila um personagem, o “gaúcho” (com acento no *u*, para o distinguir do *gaucho* argentino), que constitui o contraponto sulista ao “vaqueiro” do Norte. O gaúcho, com seus atributos característicos, coisas e nomes, a sua indumentária e seus pratos (o poncho, o churrasco, o tatú, o mate), entra na vida literária do país no início do século XIX e recebe uma estilização nos romances *A divina pastora* (1837) e *O corsário* (1851) de Caldre e Fião (1813–1876).

O nome, usado inicialmente em sentido pejorativo e evitado pelos primeiros narradores, como de resto o seu quase sinônimo “guasca”, conota-se positivamente somente por volta dos anos 1890, após a Guerra do Paraguai ter mitificado as façanhas cavaleirescas do Sul. Mas já vinte anos antes o movimento regionalista, guiado pela Sociedade Partenon Literário, trouxera à definição do personagem ainda o modelo de herói romântico (o “Monarca das Coxilhas”), sob a direta influência do *Gaúcho* (1870) de Alencar. Ao cearense Alencar os riograndenses não perdoarão nunca certas *gaffes* típicas do intelectual do Norte: como aquela de ter feito o herói do romance cavalgar uma égua, situação até mesmo grotesca para um gaúcho zeloso da própria “hombridade”.

Modelado sobre o *Gaúcho* é, de todo modo, o *Vaqueano* de Apolinário Porto-Alegre, para nós interessante pela introdução, em abertura, do personagem mítico de Garibaldi entre os atores da “Guerra dos Farrapos”.

O movimento, que leva também o nome de insurreição Farroupilha, com uma denominação que se liga histórica e estilisticamente àquela dos Gueux¹³⁰ europeus, contrapusera, de 1835 a 1844, um republicanismo concentrado no Sul a um poder central monárquico e imperial. Garibaldi, fugitivo de uma Europa na qual fizera as suas primeiras tentativas de combatente mazziniano, está naturalmente do lado dos insurgentes de Bento Gonçalves. A sua guerra corsária nos mares meridionais a bordo do *Luísa*, por ele rebatizado como *Farroupilha*, colore-se de fábula. É já, antes ainda de vestir a camisa vermelha no Uruguai, o comandante mítico em torno do qual se reúnem os revolucionários imigrantes, italianos, mas também locais. E ainda hoje o “romanceiro” popular riograndense repete a sua fábula, enquanto o retrato de sua companheira e depois mulher, Anita, aparece nos selos comemorativos do país.

A “Guerra dos Farrapos” é o tema sempre recorrente da grande literatura regionalista do Sul: tempo de grandes empreitadas, de homens de verdade, de sentimentos antigos. Entre os narradores mais

vivos, após Apolinário Porto-Alegre e o seu grupo de literatos folcloristas, estão Alcides Maia (1878–1944) e Simões Lopes Neto.

O primeiro deles se afirma com um romance gaúcho, *Ruínas vivas* (1910): um romance diferente porque nele, pela primeira vez, o motivo rústico se cobre, sob a lente de um pessimismo naturalista, de meditadas notas sociais. Escritor culto, versado nos esquemas de um culto parnasiano da palavra, no qual o termo regional é incrustado como elemento precioso mais do que lexicalizado, aos moldes dos primeiros regionalistas, Alcides Maia constrói personagens tolstoianos, fixando-os nervosamente e quase de modo impressionista: como Miguelito, levado ao delito pelo ambiente, ou como o velho Chico Santos, que evoca, até a demência, as cenas gloriosas de um passado guerreiro perdido para sempre. Após a experiência juvenil do romance, Maia, que é escritor eminentemente analítico, refugia-se, todavia, no conto, ou até mesmo no fragmento narrativo (*Tapera*, 1911; *Alma bárbara*, 1922). Mas dá o melhor de si na crítica literária: é de 1912 o belo volume sobre Machado de Assis.

Junto dele, mas muito mais realizado como escritor, muito mais rico de inventiva e sólido na construção do conto, Simões Lopes Neto (1865–1916). Nascido em Pelotas, no Rio Grande do Sul, e ligado para sempre à cidade natal, após um breve parêntese no Rio de Janeiro, homem de entusiasmos e de calorosa humanidade, Lopes Neto foi em sua vida professor, tabelião, funcionário público, negociante malsucedido; na literatura, poeta, dramaturgo, jornalista; mas sobretudo fixador, em dois pequenos volumes aos quais se deve toda a sua fama de narrador, da realidade humana, social, linguística, antropológica e sobretudo ideológica do gaúcho. Por antonomásia, esse gaúcho se identifica com o “vaqueano” Blau Nunes, *laudator temporis acti*¹³¹ no rosário das dezoito narrativas (*Contos gauchescos*, 1912), debulhado sobre o fio da memória para a instrução e edificação de seu jovem ouvinte. Eram “casos”, dizia ele, recontados “como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca”.

A apresentação é prologal, na abertura:

Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.

E o personagem

desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo o seu aprumo de furriel farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré. [...]

[...] era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco.

é criado. E é personagem tão poderoso a ponto de transbordar do livro que o contém programaticamente e de cujas tramas ele constitui o elemento de ligação ao volume sucessivo (*Lendas do Sul*, 1913), destinado principalmente a recolher as várias tradições orais das lendas do Rio Grande do Sul. Terra de primeira aculturação branca espanhola, o folclore guarani se encontra ali com a “mixórdia árabe-cristã de superstições e de misticismo, de encantamentos e de milagres”, para recriar sempre o mesmo mito do ouro:

E, como entre os conquistadores brancos corria intensa e rápida a febre da riqueza — o sonho escaldante do El-Dorado — a fulgir nas areias e nos cascalhos, espadanando das entranhas misteriosas e apoiadas do Novo Mundo, a preponderante vivaz das suas ficções é sempre a imantada ânsia — pelo ouro!, forte sobre a dor e a própria morte...

Diferentemente da “lenda”, que tem normalmente uma abertura de fábula:

Foi assim:

Num tempo muito antigo, muito, houve uma noite tão comprida que pareceu que nunca mais haveria luz do dia.

Noite escura como breu, sem lume no céu, sem vento, sem serenada e sem rumores, sem cheiro dos pastos maduros nem das flores da mataria.

Lendas do Sul, 1913.

o conto de Simões Lopes Neto, contudo, é construído como narrativa oral, em primeira pessoa, por parte do narrador-testemunha Blau Nunes, de um “caso” passado. Há uma moldura narrativa atual que inclui os dois personagens, da “voz” (portadora da mesma ideologia, dos mesmos costumes, das mesmas formas de expressão dos personagens evocados por seu relato) e do ouvinte (fora de campo,

mas presumivelmente, como em toda a posterior narrativa de expressão regionalista, de diverso estrato cultural, da cidade, patrãozinho). A narração pode se desenvolver segundo a ficção do lugar revisitado em que o relato autobiográfico (*Trezentas onças*) se vale de um pacato estranhamento de visão do “depois”. Mas é sempre jogada sobre os mesmos elementos narrativos: a *laudatio temporis acti*, idade do ouro riograndense (“Parece ontem...”, “Não esquecerei jamais...”); a conotação da relação narrador-ouvinte em termos de antigos-modernos (“Se Vossa Senhoria fosse daquele tempo...”, “Vós sois um rapazinho...”, “Digo-o eu, que poderia ser vosso avô...”); a interjeição local de abertura: (“Cuêpucha!”, cujo paralelo estilístico mais vistoso é o “Nonada” inicial de Guimarães Rosa); o termo rústico ou técnico saboroso, quase sempre castelhanizado (“como quêra”), não obstante a polêmica fanfarrona e contínua contra “os castelhanos”; e, depois, as façanhas gauchescas, o cavalgar a pelo, o contrabando, sal e veneno da vida de fronteira. Tudo em uma língua hirta de espanholismos e de palavras rústicas, mas extremamente fluida, falada; no limite, a primeira razão de interesse em relação a esta obra tão declaradamente conteudista.

8. Regionalismo participante: o caso Monteiro Lobato

Nesta pequena história “por regiões” da prosa brasileira das duas primeiras décadas do século xx, Monteiro Lobato é o nome de ponta do chamado “grupo paulista”. Um grupo constituído *a posteriori* pela crítica, colocando juntos nomes de escritores que trabalharam na mesma cidade ou na mesma região em anos próximos: sem que isto implique, todavia, por parte dos interessados, uma voluntariedade de agrupamento ou mesmo apenas a consciência de pertencimento a uma única família literária. Até a explosão modernista de 1922, que foi, ao menos no início, fenômeno de socialidade paulistana, o intelectual brasileiro agia quase sempre, também em São Paulo, em nome próprio:

embora mantivesse contatos pessoais ou mundanos com outros literatos seus contemporâneos. A observação vale sobretudo para um escritor como Monteiro Lobato, que por sua prepotente personalidade cria até mesmo o vazio em torno a si nas batalhas cívico-literárias.

De Monteiro Lobato (1882–1948) foram dadas muitas definições: apóstolo laico do progresso brasileiro, socialista democrático “à inglesa”, literato de ação, intelectual incômodo, intelectual perigoso, indesejável: todas, como se vê, modeladas mais sobre o homem que sobre o escritor. Aqui, de fato, é mais que nunca difícil separar o primeiro do segundo, justificar o segundo sem o primeiro. A inclusão mesma de Lobato entre os escritores pré-modernistas é motivada pelo caráter nacionalista e participante de uma obra literária instrumental e instrumentalizada como poucas e, sendo assim, não avaliável no plano da pura realização poética. Enquanto a colocação entre os narradores regionalistas se deve ao sucesso de *Urupês* (1918), o seu mais famoso livro. O seu protagonista, o Jeca Tatu, seria imediatamente assumido como símbolo do caboclo brasileiro (“o único personagem-símbolo criado por nosso regionalismo”, dirá Lúcia Miguel-Pereira): mas símbolo de uma condição humana de miséria e atraso, cuja descrição constitui por si mesma um juízo parcial.

Toda a vida de Lobato é uma batalha e um experimento. Os primeiros estudos de direito em São Paulo e a tentativa frustrada de autoburocratização na promotoria pública de Areias são prelúdio para o experimento agrícola, com a tentativa de instituir um modelo de agricultura científica na fazenda dos avós. E será como agricultor, lesado em seus direitos de eleitor e de proprietário, que ele enviará em 1914 a primeira colaboração a *O Estado de São Paulo*, sob a forma de protesto contra os incendiários assoldados pela máfia local. Nas colunas de *O Estado*, ele cria, naquele mesmo 1914, em um artigo intitulado “Urupês” (tipo de fungo), também o personagem Jeca Tatu, o caipira ou sertanejo apático e ignorante, obtusa e ruralmente espertalhão, o brasileiro agachado de cócoras sobre os calcanhares, imagem desolada e provocadora de um Brasil fechado a qualquer futuro. Encorajado pelo sucesso do artigo e do personagem, Lobato recuperará o segundo e o título do primeiro publicando com *Urupês*

(1918) a sua primeira coletânea de contos, quase sempre inspirados na vida dos caipiras, ou seja, dos jecas-tatus do Vale do Paraíba. O Jeca, assim como Lobato o toma da realidade agrícola em que se encontra imerso, e como o pinta com tons de caricatura expressionista, mais que em módulos de verismo realista, é a antítese do índio idealizado dos românticos: e é literariamente o protótipo de uma série de anti-heróis que terá sua culminação no Macunaíma modernista de Mário de Andrade.

Mas as intenções de Lobato não eram unicamente literárias. O sucesso do personagem Jeca — cujo nome será até mesmo lexicalizado no substantivo jequice (atos ou modos próprios ao jeca) e que um retor, Rui Barbosa, fará seu, tirando-o da literatura e o inserindo no jargão político — há de perturbá-lo e de induzi-lo à autocrítica. E quando o personagem já corria o mundo, no prefácio à 4ª edição de *Urupês*, ele reconhecerá que imputou ao pobre caipira (o Jeca da camisa remendada e do chapéu de palha) coisas das quais ele era, na verdade, vítima: preguiçoso porque miserável, não o contrário.

É claro que nesta linha a vida e a obra de Monteiro Lobato são um todo que não se pode cindir: mas é a primeira que interessa quase que mais do que a segunda. Encerrado o experimento agrícola, Lobato implanta em São Paulo uma editora, que, não obstante a fortuna adversa, permanece como o verdadeiro ponto de partida da moderna editoria brasileira. Combate no fronte sanitário e naquele da exploração, em clave autárquica e nacionalista, do ferro e do petróleo do país. Faz-se inventor de uma nova literatura infantil em língua portuguesa, acredita na ciência, no progresso, na democracia, opõe-se à ditadura de Getúlio Vargas e emigra, em protesto, para a Argentina. Todavia, como a maioria dos “revolucionários” e daqueles que têm ideias claras sobre tudo, Lobato é terrivelmente conservador em literatura. O seu estilo, cujos modelos confessados são o Maupassant *conteur* e o Camilo Castelo Branco das grandes invenções narrativas, dos lances cênicos e do suspense, das paixões arrebatadoras e das risadas estrídulas, mas também do grande fraseado purista, não alcança jamais o outro grande modelo oculto, o Eça de Queirós irônico e calibrado pela alta prosa portuguesa. Didático e moralista como

todos os escritores socialistas, ou melhor, os socialistas escritores, inimigo dos “ismos”, nos quais fareja o decadentismo burguês, romântico ao seu modo em um programático antirromantismo, na defesa da boa causa, quando em 1922 estoura em São Paulo a revolução modernista (que lhe deve tanto contudo, ainda que seja no plano da destruição), coloca-se entre os opositores: em nome do bom senso e do bom gosto burgueses.

O que permanece de sua obra? Antes de mais nada, a narrativa para crianças, um bloco único (dezessete volumes) na literatura mundial do gênero, na qual o gosto simultaneamente didático e imaginoso, ferventemente e folcloricamente nacionalista de Lobato se confrontava com a necessidade de “vestir com roupas nacionais as velhas histórias de Esopo e La Fontaine”, de substituir bruxas e gnomos das florestas centro-europeias por onças e jabutis, e ao mesmo tempo de educar sem obrigar e sem falsear, de ensinar sem aborrecer. *Reinações de Narizinho* (1921, com uma tiragem inicial de 50.500 cópias, e depois, em sua versão definitiva, 1936), *O Saci* (1921), *Viagem ao céu* (1923), *Caçadas de Pedrinho* (1922–1937), são obras-primas que formaram cinquenta anos de infância brasileira. Entre as fontes da cultura dos intelectuais de nossos dias é necessário indicar, junto aos simbolistas franceses ou aos narradores russos ou norte-americanos, também o porquinho Rabicó e a sua esposa dividida, a boneca anticonformista Emília, consciência superego (até o advento dos quadrinhos) de todo menino brasileiro degustador das histórias que se contam no “Sítio do Picapau Amarelo”. Também encontramos o narrador de ficção-científica de um curioso *O presidente negro* ou *O choque das raças*, prefiguração fantástico-política (Rio de Janeiro, 1926!) de um ano 2228, quando nos Estados Unidos, teatro de batalha entre brancos e negros, a resposta das urnas dará a presidência a um negro. E ali, entre outras coisas, Lobato propunha aos atônitos paulistas da *belle époque* algumas ponderadas reformas como a eugenia, o matrimônio com férias conjugais, o teatro onírico e a criação de Erópolis, cidade satélite do amor. Mas encontramos ainda o correspondente fiel, por uma vida inteira, do amigo e escritor Godofredo Rangel (1884–1951), cantor lírico, em uma prosa caligráfica e calibrada, do preguiçoso encanto da vida rústica (*Vida ociosa*, São Paulo, 1920): destinado, aliás, a passar à

crônica literária talvez mais por esse sodalício epistolográfico com Lobato (cujas cartas de 1904 a 1942 foram reunidas no volume *A barca de Gleyre*, 1944), do que por seus individuais, autênticos méritos de escritor.

E há também o Lobato colecionador de anedotas, que desempoeira profecias: como aquela de Dom Bosco, visão, para os paulistas do tempo, de um Brasil poço de petróleo. Eis o trecho original do santo incrustado na prosa de Lobato:

Eu enxergava nas vísceras das montanhas e nas profundas da planície. Tinha, sob os olhos, as riquezas incomparáveis dessas regiões, as quais, um dia, serão descobertas. Eu via numerosos minérios de metais preciosos, jazidas inesgotáveis de carvão de pedra, de depósitos de petróleo tão abundantes como jamais se acharam noutros lugares. Mas não era tudo. Entre os graus 15 e 20, existia um seio de terra bastante largo e longo, que partia de um ponto onde se formava um lago. E então uma voz me disse, repetidamente: “Quando vierem escavar os minerais ocultos no meio destes montes, surgirá aqui a Terra da Promissão, fluente de leite e mel. Será uma riqueza inconcebível”.

Dom Bosco, sonho da noite de 29 de agosto de 1883.

Concluía Lobato:

E nesse dia Dom Bosco será proclamado o padroeiro do petróleo no Brasil, já que foi o primeiro homem no mundo a vê-lo e a indicar-lhe a magnitude.

Coisa que de fato aconteceu com a proclamação de Dom Bosco, em 1959, como patrono da nova capital no planalto de Goiás, Brasília, que realiza, quase pontualmente, embora de maneira ainda não satisfatória, cada item da profecia.

Como narrador, todavia, Lobato permanece por *Urupês*, mas também por *Cidades mortas* (1919) e *Negrinha* (1920). São contos de província e do campo, degustados pelo autor em seus sabores mais sutis, que às vezes se tornam violentíssimos, como naquele “Bugio moqueado”, em que uma mulher adúltera é forçada pelo marido a comer todo dia um pedaço do amante negro, salgado e defumado. E são contos construídos frequentemente com a técnica do conto dentro do conto, a qual, consentindo a passagem da terceira à primeira pessoa, sugere aquela prosa “oral” que vimos constituir a característica unificante dessa narrativa “regionalista”.

9. Euclides da Cunha e a epopeia de Os sertões

Súbito, um relâmpago. Explodem *Os sertões*. A dose de ciência que Euclides ensartou no grande livro soube-nos ao paladar como revelação maravilhosa. [...]

O fenomenal triunfo d'*Os sertões* proveio sobretudo da dose de ciência embrechada no livro e do arrojo de suas antíteses. Novidade das grandes. Mergulhados que ainda vivíamos no impressionismo dos *Perfis de mulher* de Alencar, os relâmpagos euclidianos nos cegavam os olhos. E também não estávamos afeitos ao estilo nervoso, aqui e ali cortado de curtos-circuitos chispantes. Euclides foi o nosso primeiro desasnador.

Quem escreve é ainda Monteiro Lobato, em uma espécie de autobiografia geracional, na qual o fenômeno Euclides assume o papel de “desasnador” dos intelectuais brasileiros do início do século xx.

Toda a fama do “engenheiro” Euclides da Cunha está ligada ao sucesso de *Os sertões*. Mas a obra é tamanha a ponto de sustentar uma inteira mitologia.

Da biografia saltam alguns episódios, sinais de uma passionalidade que a obra literária confirma, sublimada. Aos vinte e dois anos, cadete da Escola Militar do Rio de Janeiro, deixa cair demonstrativamente a espada diante do ministro da Guerra, como que para revelar, no ocaso da monarquia, sua fé republicana. Retornará às fileiras somente após proclamada a república, em 1889, após uma expulsão, um Conselho de Guerra do qual o salva o perdão especial do Imperador Dom Pedro II e um *intermezzo* no jornalismo de oposição. Será engenheiro militar, trabalhará nas ferrovias; nos tempos da ditadura florianista (1891–1894), tomará partido dos prisioneiros políticos e será exilado, como tantos outros, em Minas Gerais. Após deixar o exército, em 1897, encontramos-lo enviado de *O Estado de São Paulo* como correspondente de guerra nas operações militares de Canudos, no sertão da Bahia, onde um movimento messiânico camponês, reunido em torno do beato Antônio Conselheiro, fizera o governo central temer uma recrudescência dos espíritos monárquicos, por um lado, e separatistas, por outro. Somente numa quarta investida o exército conseguirá debelar, com um inútil e vergonhoso massacre total, os

insurgentes. O desejo de compreender o que aconteceu em suas razões primeiras, ecológicas, antropológicas, econômicas, religiosas, sociais, faz com que do núcleo da correspondência jornalística se desenvolva, com a consequencialidade positivista do *post hoc propter hoc*, mas com a lógica inteligência do cientista, com a paixão de quem sente enquanto compreende, a obra-prima de *Os sertões*. O título naturalista pretende propositadamente deslocar o interesse do episódio contingente (Canudos, presente no subtítulo) para a sua causa primeira, ambiental; mas também obrigar a atenção do país na direção daquela que é a sua realidade profunda, para além de qualquer interpretação literária.

No entanto, nada mais deliciosamente literário que o relato de guerra de Euclides. O qual medita novamente sobre ele e o estrutura em três anos de operoso isolamento, enquanto por ordem da superintendência das Obras Públicas de São Paulo dirige *in loco* a reconstrução da grande ponte de São José do Rio Pardo: como que a construir uma dupla ponte, aquela real entre as margens do rio e aquela literária entre os dois Brasis, da costa e do sertão, entre a Rua do Ouvidor, coração do Rio, e a caatinga. Lançado em 1902, o volume desconcerta o país. Euclides é membro aclamado do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Brasileira de Letras, escreve nos jornais, viaja para a Amazônia por ordem do Ministério do Exterior e, enfim, participa em um disputado concurso de lógica, no qual derrota por pontos o filósofo espiritualista Farias Brito. Mas em 15 de agosto de 1909 é assassinado, aos quarenta e três anos, pelo amante da mulher, em legítima defesa. Além de *Os sertões*, deixa publicados o *Relatório sobre o Alto Purus* (1906), fruto da viagem à Amazônia; *Peru versus Bolívia*, sobre uma questão de fronteira; uma coleção de ensaios, *Contrastes e confrontos*; um livro em esboço, *À margem da história*; ensaios, conferências, prefácios.

Incluir Euclides da Cunha entre os narradores regionalistas e sertanejos não teria sentido se *Os sertões*, além de ser um documento histórico, uma epopeia negativa, uma denúncia, um panfleto gigantesco e impiedoso, “uma obra de ciência escrita como uma obra de arte”, não se tivesse instituído no tempo, não obstante a sua precisa

intencionalidade política e social, como modelo estilístico de toda ulterior literatura “regionalista”. Embora lançado como “documento”, o livro era estruturado como uma fechada e orgânica obra de arte, escrita em um estilo fulgurante, no qual o espectro lexical responde antes de mais nada a uma exigência de precisão terminológica, de diferenciação científica; e o gosto pelas antíteses, pelas “agudezas”, nasce também ele de uma técnica de descrição que poderíamos chamar “contrastiva” e que consiste em definir por oposições. Mas aquilo que mais do que qualquer outra coisa dá o sentido da construção literária em *Os sertões* (uma obra, afirma o poeta americano Robert Lowell, cujo contraponto de tragicidade metafísica, que envolve simultaneamente o indivíduo e o grupo, pode ser encontrado no Novo Mundo somente no *Moby Dick* de Melville) é o jogo do tempo.

Na abertura, uma lenta e espetacular panorâmica sobre a paisagem (I. *A Terra*), na qual um crítico como Jorge de Sena, ligado a Euclides por sutis afinidades (assim como ele, engenheiro e literato, “científico” e passional), advertiu a extrema modernidade de perspectiva, do alto. Depois, o quadro etnológico (II. *O homem*) com as considerações sobre o mestiço, sobre a origem do banditismo, por um lado, e da propensão mística, por outro. E, enfim, com um *zoom* sobre o lugar dos acontecimentos, Canudos com a sua pequena e miserável comunidade rebelde, Antônio Conselheiro, dominador enquanto capaz de congregar em sua neurose mística “todos os erros e superstições que formam o coeficiente doentio da nossa nacionalidade” brasileira. Enquanto da descrição da paisagem geológica se passa à narração dos acontecimentos (III. *A luta*), há um encurtamento dos tempos, uma aceleração nos modos do relato. As sequências se sucedem, cada vez mais rápidas: o Conselheiro, o pânico e a coragem dos insurgentes, os episódios de furor místico, o último assalto, o massacre por decapitação dos prisioneiros, a absurdidade do heroísmo final, Canudos que não se rende, a morte do Conselheiro, cuja cabeça é exposta, qual *grand guignol*, às multidões. E Euclides é, ali, testemunha científica e fremente, testemunha do alto de sua individual montanha de uma tragédia na qual o *fatum*, a moira, chama-se “miséria geofísica”, “determinismo ambiental”, ignorância

mútua daqueles que se massacram. A literatura brasileira se distingue também por isto, por poder propor, junto às epopeias arvoradas pelas outras nações, esta sua grandiosa epopeia negativa, fechada secamente, após o fechar das cortinas, por duas linhas de comentário: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades”.

Antes, no amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antônio Conselheiro.

Jazia num dos casebres anexos à latada, e foi encontrado graças à indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam desparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de tábuas, o corpo do “famigerado e bárbaro” agitador. Estava hediondo. Envolto do velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefato e esquelético, olhos fundos cheios de terra — mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida.

Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa — único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! — faziam-se mister os máximos resguardos para que se não desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma massa angulhenta de tecidos decompostos.

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava, afinal extinto, aquele terribilíssimo antagonista.

Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita — e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma espada jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores...

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura.

Os sertões, 1902.

10. A Amazônia como inferno verde: gigantismo paisagístico e gigantismo verbal: os herdeiros de Euclides

*Come dovunque in Amazzonia, qua
L'angico abbonda, e già scoprirsi vedi
Alcuni piedi di sapindo,
Il libarò dei Guarani;
E, di rado, di qui o di là,
I cautsciò si adunano in boschetti,
Riposo all'ombra sospirata d'alberi
Di fusto dritto ed alto,
Di scorza come d'angue,
Cari ai Cambebbà.*
— Giuseppe Ungaretti, *Semantica*, 1952.

A Amazônia, que Ungaretti retrata, numa brincadeira arcádica, com seringueiras que se juntam em pequenos bosques, é, na verdade, para a mitologia literária brasileira, a “selva” cantada pelo português Ferreira de Castro (1930), o inferno verde, paraíso de aventureiros e charlatões, onde o homem, triste, taciturno, fatalista, está sozinho, com a expressão tomada do Euclides de *À margem da história*, um “ser destinado ao terror e à humilhação diante da Natureza”. E é aqui, entre os escritores regionalistas que tratam do tema da “selva” e a sua “formidável panfagia” (Ronald de Carvalho), que a lição de Euclides dá seus frutos imediatos. O gigantismo verbal aprendido com *Os sertões* parece ser o único adaptado à descrição de um gigantismo paisagístico com o qual é inútil que se envolvam “escritores medíocres” (Péricles de Moraes). E é assim que o intérprete literário da Amazônia se lança na aventura estilística e, após os primeiros naturalistas (Inglês de Sousa, Veríssimo), propõe, por exemplo, o *Inferno verde* (1908) de Alberto Rangel (1871–1945): o único escritor que em sua prosa “farfalhante” de romancista, narrador, historiador e ensaísta, sabia levar adiante, não mais a serviço de um discurso técnico, mas “em si”, a grande lição estilística de Euclides: o qual, não por acaso, é o apresentador e avalista do volume.

O fato é que o inferno verde amazônico fascina mais o estrangeiro, o estranho (também brasileiro, mas de outras regiões), que o habitante local. E aqui é mais que nunca necessário distinguir a literatura que parte de uma região daquela que se faz “sobre” aquela região; a qual,

porém, entra logo com os seus ingredientes estilísticos na cultura, na *langue* poética dos autodescritores locais. O processo responde, em uma dialética de diástole e sístole, ao processo de estilização do tema Brasil, desde o início do século XVI, percorrendo todo o arco da posterior literatura “brasileira”. Entre os descritores “de fora” da selva amazônica há, antes de Ferreira de Castro, a voz lírica e onírica do William Henry Hudson de *Green Mansions* (1904) e aquela colombiana do José Eustasio Rivelar de *Vorágine* (1925), com a sua intencionalidade de denúncia em cada direção. E há as vozes brasileiras. Há o maranhense Humberto de Campos (1886–1934), o qual, partindo da experiência direta de “gerente de seringal”, insere a Amazônia trágica dos seringueiros e dos retirantes (*O monstro e outros contos*) na ampla tela de uma obra de narrador, cronista, crítico, construída quase toda sobre o fio da memória e da emoção pessoal. E há Gastão Cruls (1888–1959), carioca, em cuja obra de romancista urbano, de narrador fantástico e bizarro, de estudioso dos problemas psicológicos e de dissociação de personalidade (*Elsa e Helena*, 1927; *Vertigem*, 1934), o tema amazônico se repropõe, em trítico temático, em etapas recorrentes: primeiramente como fantasia botânico-científica-aventuresca (*Amazônia misteriosa*, 1925: Gastão Cruls era filho do naturalista belga Louis Cruls, a quem se deve as primeiras sondagens para fixação do “lugar” onde se construiria Brasília); posteriormente, como narrativa de viagem, em forma de diário (*A Amazônia que eu vi*, 1930), depois que o autor, médico curioso, acompanhou em 1928 a expedição de Rondon; e, enfim, em formas decididamente científicas, em *Hileia amazônica* (1944), em que entram em cena a flora e a fauna, a arqueologia e a etnografia da região: um exemplar itinerário desde o vago até o definido, do imaginado até o real, do macrocosmo literário ao microcosmo científico, de Rousseau a Buffon. São esses três modos diferentes de afrontar um tema fugidio, aventureiramente reconstruído no cosmorama de Júlio Verne (*A jangada*) e que já dentro da poética modernista tentará, através do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, o Mário de Andrade de *Macunaíma* e, através do folclore de belenense absorvido *in loco*, o Raul Bopp da *recherche* erótico-mágica de *Cobra Norato*.

Embora nascido no Nordeste, em relação à Amazônia onde passa (também ele em Belém) os anos decisivos da juventude, Peregrino Júnior (Natal, 1898–1983) deve ser considerado, contudo, um “local”. E por isto, talvez, saltando sobre a experiência de Euclides e de sua escola, ele se religa aos módulos do primeiro regionalismo realista, embora ombreando ideologicamente, ainda que não no plano experimental, a experiência modernista. Aquilo que interessa a Peregrino Júnior, médico e fixador de “documentos”, é a esquematização dos temas, das situações, dos dramas humanos (*Puçanga*, 1929; *Matupá*, 1933; *Histórias da Amazônia*, 1936; *A mata submersa*, 1960). Destes sai uma Amazônia cotidiana, urbana, cuja paisagem gigante é vista quase através da lente maliciosa e irônica da nova perspectiva pós-1922.

A obra de Peregrino Júnior pode, de resto, ser considerada a ponte de passagem ao romance “radical” dos anos 30. Ali, no setor da temática amazônica, as experiências localistas de Carlos Vasconcelos (1881–1923: *Deserdados*, 1921) e de Alfredo Ladislau (1888–1934: *Terra imatura*, 1923) — que, reagindo ao determinismo pessimista de Euclides, prolongam-lhe, todavia, a ênfase verbal — atraíram ao romance também o ensaísta e folclorista Raimundo de Moraes (1875–1941: *Os igaraúnas*, 1938; *Os ressuscitados*, 1938; *Mirante do Baixo Amazonas*, 1939). Na nova linha crítico-ideológica inscreveremos os nomes de Lauro Palhano (*O Gororoba*, 1931; *Marupiara*, 1935), Aurélio Pinheiro (*Gleba tumultuária*, 1937), Abguar Bastos (*Amazônia que ninguém sabe*, 1932, depois tornado *Terra de Icamíaba*; *Saфра*, 1939), Osvaldo Orico (*Seiva*, 1937), Nélío Reis (*O rio corre para o mar*, 1941). Até Dalcídio Jurandir (1909–1979), nativo de Marajó. A realidade continental e fluvial, marítima e terrena, urbana e rural da ilha com as palafitas e os campos alagados de Cachoeira, bestas e homens, religiões e superstições, problemas sociais e língua “rústica”, revive em um ambicioso afresco concebido em nove volumes, de clara configuração socialista (*Chove nos campos de Cachoeira*, 1941; *Marajó*, 1947; *Três casas e um rio*, 1958; *Belém do Grão Pará*, 1960; *Passagem dos inocentes*, 1963; *Primeira manhã*, 1967; *Ponte do Galo*, 1971; *Os habitantes*, 1975; *Chão dos lobos*, 1976; *Ribanceira*, 1978): uma Amazônia “diferente”, menos barroca e infernal, mas onde a pena

cotidiana, mais que da natureza inimiga, pode nascer do homem, “outro” e também ele inimigo.

11. A segunda geração regionalista

Existe, de fato, toda uma segunda e, em certos casos, terceira geração de escritores regionalistas, os quais, como alguns dos últimos “amazônicos” citados, perseguem cada um o seu próprio filão temático local, descuidados e frequentemente desdenhosos da lição modernista, da qual rejeitam sobretudo a postura irônica em relação a uma matéria que eles sentem, na verdade, extremamente séria e envolvente. Porque é a matéria ou, ainda mais, a intenção narrativa a juntar num único feixe cearenses e paulistas, Norte e Sul, com saltos cronológicos às vezes de décadas, mas sempre em uma mesma e ininterrupta linha de “amor à terra”. Pode-se começar pelo Ceará, onde Gustavo Barroso (1888–1959) passa do ataque visceral ao próprio país a um nacionalismo fechado que aliena de si as novas gerações de leitores (*Terra de sol*, 1912, ensaio nordestino; *Praias e várzeas*, 1915; *Mula sem cabeça*, 1922; *Alma sertaneja*, 1923, contos; *Tição do inferno*, 1926; *A senhora de Pangim*, 1940; *Mississipi*, 1961, romances); tocar o Maranhão de Viriato Correia (1884–1967: *Contos do sertão*, 1911; *Novelas doidas*, 1921; *Histórias ásperas*, 1928), o qual encontrará, todavia, a própria e autêntica vocação no teatro ou, talvez, nas histórias para crianças (*Cazuza*, 1931); e chegar ao Pernambuco de Mário Sette (1886–1950) e de Lucilo Varejão (1892–1965). Ambos empenhados em narrações das quais são protagonistas, um de cada vez, os vários ângulos de Pernambuco, Olinda, Recife, as pequenas vilas, as estradas do campo e da cidade, estes dois autores se diferenciam pelo modo como constroem as suas histórias: o primeiro temperando-as de pitoresco e de sentimento, o segundo nutrindo-as de psicologia. Mário Sette nos dará o afresco histórico e a crônica contemporânea (*Senhora de engenho*, 1921; *O palanquim dourado*, 1922; *A filha de Dona Sinhá*, 1926; *Seu Candinho da Farmácia*, 1933; *Os Azevedos do Poço*, 1938) e na linha de um Alencar provincial

admirador de Martins Pena, enquanto Varejão menos “agradável” e mais contido em obras como *O destino de Escolástica*, 1920, e *De que morreu João Feital*, 1922. O contraponto vem da Bahia, com os contos (*Tigipió*, 1924; *A mãe d’água*, 1928) e o romance (*Garimpos*, 1931) do cearense Herman Lima (1897–1981), calibrado e lírico em seu regionalismo “culto” de ensaísta e de historiador dos costumes, que na Bahia conhece também as elaborações sertanejas do sergipano Ranulfo Prata (1896–1942: *O triunfo*, 1918; *A longa estrada*, 1925, contos; até chegar a *Navios iluminados*, 1936, romance proletário do porto de Santos).

No centro, no estado de Minas, encontramos a inspiração localista e o comunitarismo utópico temperado de folclore nos romances e contos de Avelino Foscolo (1864–1944), ainda ligados à herança naturalista. Após a estreia com *O mestiço* (1898), Adelino publicará *A capital* (1899), em que reconhecemos, projetados sessenta anos no passado e a propósito da nova capital Belo Horizonte, que substitui modernisticamente a barroca Ouro Preto, a Vila Rica de Gonzaga, os problemas de adaptação humana e ambiental que afligirão a moderna, futurística Brasília. Em 1902 virá *O caboclo* e, depois, em 1920, *O jubileu*, desmistificação naturalista da peregrinação ao Santuário do Bom Jesus de Congonhas do Campo (invenção barroca do Aleijadinho e cenário romântico do *Seminarista* de Bernardo Guimarães), que quatro anos mais tarde tentará até mesmo a inspiração do “neobrasileiro” Blaise Cendrars. Ainda em Minas, Aldo Delfino (1872–1949), filho do poeta Luís e carioca de nascimento, transplantado para o território das minas e das fazendas do café-com-leite, constrói com traços já de verdadeiro romance social um inteiro ciclo narrativo (*Diamantina*, 1913; *Cobra Curado*, 1912; *Tia Manuela*, 1915; *Terras sem dono*, 1928); enquanto Aristides Rabelo (1886–1941) tempera com um sutil proustianismo provincial a sua história (*O hóspede*, 1920) de uma rapariga em flor de Diamantina, “cidade de doze mil sonhadores” na definição de Alceu Amoroso Lima, que acrescentava:

Ali, todos aqueles com os quais entrei em contato, embora vivendo a mais usual, pacata, simples entre as existências, falavam somente de fortunas imprevistas, de acontecimentos extraordinários, de Golcondas ignoradas e próximas a serem descobertas. Diamantina me pareceu a mais feliz das cidades, a única na qual um idealismo próximo e acessível parece

animar a fantasia de todos os habitantes, sem que por isto se alterem em sua tranquila vida cotidiana, confiantes na fortuna, rápida e prevista. Têm a paz no presente e a segurança no futuro. Deveras “doze mil sonhadores”.

Literatura mineira, 1920.

E é de tais sutis, pudicas atmosferas provinciais que se nutre, além do que de sertão, pampa e Amazônia, lutas com a natureza e corpo a corpo humanos, o romance regional brasileiro. Ainda em Minas encontramos o cotidiano bucólico, próximo ao gosto de Godofredo Rangel, mas sem a sua ironia, de João Lúcio (J. L. Brandão, 1875–1948: *Bom viver*, 1917; *A flor de uma raça*, 1930). No Rio Grande do Sul, duas modalidades regionalistas: uma, na esteira de Alcides Maia, de Roque Callage (1888–1921: *Terra gaúcha*, 1914; *Quero-quero*, 1927); e outra “à maneira de Simões Lopes Neto”, de Darci Azambuja (1901–1970), o qual dedica justamente os seus deliciosos contos de *No galpão* (1925) à memória do mestre das *Lendas do Sul*.

Enfim, a São Paulo de Monteiro Lobato está também presente com os nomes de Veiga Miranda (João Pedro da Veiga Miranda, 1881–1936: *Pássaros que fogem*, 1908; *Redenção*, 1914; *Maria Cecília e outras histórias*, 1930), a quem se deve um dos últimos retratos da sociedade do interior paulista; e de Afonso Schmidt (1890–1964: *Brutalidade*, 1922; *Curiango*, 1935; *A locomotiva*, 1960), que propõe os seus temas citadinos. E é sobre essa visão de fazendas de café em decadência, como já impossíveis jardins de cerejeiras tropicais e de cidades tomadas por espasmos de maximalismo social-romântico, que convém concluir o presente capítulo. É todo um mundo que morre, enquanto na capital ainda sorri a *belle époque* e a crise de 1929 ainda está por vir.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO

Além da bibliografia citada para os capítulos IX e X, ver: GILBERTO FREYRE, *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro, 1939, 3 vols. (3ª ed., Rio de Janeiro 1961); Id., *Ordem e progresso. Processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre: aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para o trabalho livre; e da monarquia para a república*. Rio de Janeiro, 1959 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1962); *À margem da história da república. Ideais. crenças e afirmações. Inquéritos por escritores da geração nascida com a república* (vários autores). Rio de Janeiro, 1924; JOSÉ MARIA BELO, *História da república*. Rio de Janeiro, 1940 (4ª ed., São Paulo 1959); CAIO PRADO JR., *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo, 1966, 5ª ed.; PAULA BEIGUELMAN, *Formação política do Brasil*, vol. I: *Teoria e ação no pensamento abolicionista*. Rio de Janeiro, 1967.

PENSAMENTO FILOSÓFICO

JOÃO CAMILO DE OLIVEIRA TORRES, *O positivismo no Brasil*. Petrópolis, 1957, 2ª ed.; J. CRUZ COSTA, *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo, 1960; LUÍS WASHINGTON VITA, “Panorama da filosofia no Brasil”, in *Monólogos e diálogos*. São Paulo, 1964, pp. 130–160 (anteriormente como apêndice à trad. brasileira de MICHELE FEDERICO SCIACCA, *História da filosofia*. São Paulo, 1962); IVAN LINS, *História do positivismo no Brasil*. São Paulo, 1964; MARIO ALDO TOSCANO, *Liturgie del moderno Positivisti a Rio de Janeiro*. Lucca, 1992.

AMBIENTE LITERÁRIO

ELÍSIO DE CARVALHO, *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907; JOÃO DO RIO, *O momento literário*. Rio de Janeiro, 1908 (clássico inquérito literário, entre os escritores da época); BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro, 1960, 2ª ed.

CONVENÇÕES LITERÁRIAS. CONCEITO DE PRÉ-MODERNISMO

TRISTÃO DE ATAÍDE, *Contribuição à história do modernismo. O pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1939.

PRÉ-MODERNISMO COMO PERÍODO LITERÁRIO

BOSI, *Pré-modernismo*; ALCEU AMOROSO LIMA, *Estudos literários*, Afrânio Coutinho (ed.), vol. I. Rio de Janeiro, 1961 (reunindo estudos e resenhas publicados entre 1919 e 1925).

Para os prosadores “realistas” (aqui incluídos por sua temática regionalista), cf. a bibliografia do cap. VII, especialmente PACHECO, *Realismo*.

A PROSA DO PARNASO AO SIMBOLISMO. ESTUDOS GERAIS

AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1947); BEZERRA DE FREITAS, *Forma e expressão no romance brasileiro (Do período colonial à época pós-modernista)*. Rio de Janeiro, 1947; MONTENEGRO, *Romance*; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; Aurélio Buarque de Holanda (ed.), *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro, 1952; COUTINHO, vol. III, “Realismo”, “Naturalismo” e “Parnasianismo” (vários autores).

ROMANCES E CONTOS REGIONALISTAS EM PARTICULAR

TRISTÃO DE ATAÍDE, “A tradição sertanista”, in *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro, 1922 (agora in ALCEU AMOROSO LIMA, *Estudos literários*, op. cit., pp. 370–612); AUGUSTO MEYER, *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; VIANA MOOG, *Uma interpretação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*, pp. 177–224; RENATO DE MENDONÇA, “Regionalismo e universalismo na literatura brasileira”, in *Ramo de oliveira*. Porto, 1951, pp. 99–130; AUSTREGÉSILO DE ATAÍDE, “Aspectos do romance regionalista”, in “Curso de romance” (vários autores), in RABL, 1952; vários autores, “O regionalismo na ficção”, in COUTINHO, vol. III, pp. 219–289; BOSI, *Pré-modernismo*, pp. 55–72; verbetes “Amazonas”, “Nordeste do Brasil”, “Bahia”, “Minas Gerais”, “Gaúcho”, “Fazenda”, “Sertão”, “Folclore” e “Província”, in J. do Prado Coelho (ed.), *Dicionário de literatura*. Porto 1969, 2 vols. (2ª ed., 1971); e “Regionalismo”, “Amazônia”, “Bahia”, “Minas Gerais”, “Nordeste” e “Rio Grande do Sul”, in J. P. Pais e M. Moisés (eds.), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1969, 2ª ed. corrigida.

NARRADORES REGIONALISTAS

OS PRECURSORES

MENDONÇA, LÚCIO DE: cf. ficha no cap. X.

GRUPO CENTRAL

ARINOS, AFONSO (Afonso Arinos de Melo Franco, o Velho: Paracatu, MG, 1º de maio de 1868 – Barcelona, Espanha, 19 de fevereiro de 1916).

Textos: *Pelo sertão* (contos). Rio de Janeiro, 1898 (6ª ed., Rio de Janeiro, 1967); *Os jagunços* (romance, sob o pseudônimo de Olívio de Barros). São Paulo, 1898, 2 vols.; *Notas do dia. Comemorando*. São Paulo, 1917; *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo, 1917; *O contratador de diamantes* (drama histórico em três atos e um quadro [final]). Rio de Janeiro, 1917; *O mestre de campo* (romance de costumes do século XVIII, inacabado). São Paulo, 1918; *Histórias e paisagens* (contos e ensaios). Rio de Janeiro, 1921; *Ouro! ouro!*, apenas in Afonso Arinos de

Melo Franco, o Moço (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1969. Ed. antológica: Herman Lima (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 104. Rio de Janeiro, 1971.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Afonso Arinos”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série I; AUGUSTO DE LIMA, “Afonso Arinos”, in *Revista do Brasil*. São Paulo, janeiro–abril de 1916, pp. 233–239; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro, 1922; OLAVO BILAC, “Afonso Arinos”, in *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro, 1924, pp. 28–32; MÁRIO MATOS, *O último bandeirante*. Belo Horizonte, 1935; EDUARDO FRIEIRO, “O último bandeirante”, in *Letras mineiras*. Belo Horizonte, 1937; AIRES DE MATA MACHADO FILHO, “A margem de *Buriti perdido*”, in *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro, 1956, pp. 199–210; BRITO BROCA, “Um romance de Afonso Arinos sobre Canudos”, in *RdL*, 15 de setembro de 1959; HEITOR MARTINS, “Os jagunços”, in *SLESP*, 27 de julho de 1968; WILSON MARTINS, “O exilado interior”, *ibid.*, 6 de junho de 1970; AeL, 14 de junho de 1942, nº 19; SLMG, 3 números especiais de abril a maio de 1968; OLIVEIRA MELO, *Volta ao sertão*, 1975.

SILVEIRA, VALDOMIRO (Senhor Bom Jesus da Cachoeira, SP, 11 de novembro de 1873 – Santos, SP, 3 de junho de 1941).

Textos: *Os caboclos*. São Paulo, 1920; *Nas serras e nas furnas*. São Paulo, 1931; *Mixuangos*. São Paulo, 1917; *Lereias. Histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo, 1945.

Estudos: ALCEU AMOROSO LIMA, “Sertão”, in *Estudos literários*. Rio de Janeiro, 1966, vol. I, pp. 385–390; HUMBERTO DE CAMPOS, “Valdomiro Silveira”, in *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1923 (4ª ed., 1934); DIRCE CORTES RIEDEL, introdução crítica à 3ª ed. de *Os caboclos*. Rio de Janeiro, 1962; WILSON MARTINS, “Encruzilhadas”, in *SLESP*, 1º de dezembro de 1962; ROSSINI TAVARES DE LIMA, “Registros folclóricos em Valdomiro Silveira”, in *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo, 1962; *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro, 1977; CARMEN LYDIA DE SOUZA DIAS, *Paixão de raiz*. Rio de Janeiro, 1984.

RAMOS, HUGO DE CARVALHO (Goiás, GO, 21 de maio de 1895 – Rio de Janeiro, 21 de março de 1921, suicida).

Textos: *A bruxa dos marinhos*, 1914 (contos), posteriormente incluído no volume *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro, 1917 (2ª ed. ampliada, São Paulo, 1922; 3ª ed. ampliada, São Paulo, 1938; 4ª ed. ampliada nas obras completas, ed. por M. Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro, 1964); *Obras completas* (I. *Tropas e boiadas*; II. *Plangências*, poesias, prosas e correspondência). São Paulo, 1950. Ed. antológica: Afonso Félix de Sousa (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 33. Rio de Janeiro, 1959, 2 vols.

Estudos: ANTÔNIO TORRES, “Tropas e boiadas”, in *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1917; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, “Carvalho Ramos”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1917; JACKSON DE FIGUEIREDO, “Hugo de Carvalho Ramos”, in *Brasileia*, Rio de Janeiro, 1918; VÍTOR DE CARVALHO RAMOS, “Dados biográficos do autor”, na ed. citada de São Paulo, 1922; SÍLVIO JÚLIO, “Recordações de Hugo de Carvalho Ramos”, na ed. citada de São Paulo, 1938; DOMINGOS FÉLIX, “Descoberta de Hugo Carvalho Ramos”, in *Oeste*, Goiânia, junho de 1943; ANDRADE MURICY, “Carvalho Ramos”, in *Obras completas*, op. cit., vol. V, I; DARCY DAMASCENO, “A iniciação literária de Hugo Carvalho Ramos”, in *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 de setembro de 1957; BRITO BROCA, “O mal romântico”, in *Machado de Assis e a política*. Rio de Janeiro,

1957; DARCY DAMASCENO, “Hugo Carvalho Ramos: a gênese de *Tropas e Boiadas*”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho–julho de 1964.

NORDESTE E BAHIA

Além do que dissemos no cap. VII sobre Franklin Távora, precursor da literatura do sertão, e de Adolfo Caminha, ver:

Condições ecológicas: Artigos “Brasil–Nordeste”, “Brasil–Leste” e “Ceará”, in *Enciclopédia Barsa*. Rio de Janeiro–São Paulo, 1967, 4ª ed.; JOAQUIM ALVES, *História das secas*. Fortaleza, 1953.

Sobre o sertão: GUSTAVO BARROSO, “Vida e história da palavra ‘sertão’”, in *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1952; Id., *Terra do Sol* (natureza e costumes do Nordeste). Rio de Janeiro, 1912 (3ª ed., Rio de Janeiro 1956); Hernâni da Silva Bruno (ed.), *Histórias e paisagens do Brasil*, vol. II: *O sertão, o boi, a seca (Maranhão. Piauí. Ceará e Rio Grande do Norte)*, e vol. IV: *Coqueirais e chapadões (Sergipe e Bahia)*. São Paulo, 1959.

AUTORES INDIVIDUAIS

OLÍMPIO, DOMINGOS (Domingos Olímpio Braga Cavalcanti: Sobral, CE, 18 de maio de 1850 – Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1906).

Textos: *Luzia-Homem* (romance). Rio de Janeiro, 1903 (5ª ed., São Paulo, 1959); *Rochedos que choram* (drama); *Túnica de Nessus* (drama); *O Almirante*, romance publicado em sua revista *Os anais*, Rio de Janeiro, entre 8 de outubro de 1904 e 30 de agosto de 1906, nº 1–96; *O Uirapuru*, romance dos costumes paraenses, incompleto. Onze capítulos foram publicados em sua revista, entre 6 de setembro de 1906 e outubro de 1906, nº 97–102. Ed. antológica: Herman Lima (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 61. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: OLAVO BILAC, “Domingos Olímpio”, in *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1906; GUSTAVO BARROSO, prefácio à 2ª ed. de *Luzia-Homem*. Rio de Janeiro, 1929; ANTÔNIO SALES, “Domingos Olímpio”, in *Retratos e lembranças*. Fortaleza, 1938; [BRITO BROCA], “O autor de *Luzia-Homem*, romance telúrico”, in *Correio da Manhã*, 17 de setembro de 1950 (suplemento literário); Id., “O quinquentenário de *Luzia-Homem*”, in *Correio da Manhã*, 19 de dezembro de 1953 (suplemento literário); DOLOR BARREIRA, *História da literatura cearense*, 1951, t. II; ABELARDO MONTENEGRO, “Domingos Olímpio”, in *O romance cearense*. Fortaleza, 1953; NAIEF SÁFADY, “Domingos Olímpio e *Luzia-Homem*”, in SLESP, 1º de dezembro de 1962.

TEÓFILO, RODOLFO (Rodolfo Marcos Teófilo: Salvador, BA, 6 de maio de 1853 – Fortaleza, CE, 2 de julho de 1932).

Textos: *A fome*. Fortaleza, s.d. [1890] (romance); *Os brilhantes*. Fortaleza, 1895; *O Paroara*. Fortaleza, 1899; *O Cunduru*. Fortaleza, 1910; *O reino de Kiato*. São Paulo, 1922; outras obras historiográficas e de divulgação científica.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, série I; NESTOR VÍTOR, “Rodolfo Teófilo”, in *Três romancistas do Norte*. Rio de Janeiro, 1915; METON DE ALENCAR, *O senhor Rodolfo Teófilo e a sua obra*. Fortaleza, 1923.

PAIVA, MANUEL DE OLIVEIRA (Fortaleza, CE, 12 de julho de 1861 – Sertão do Ceará, CE, 29 de setembro de 1892).

Textos: *Dona Guidinha do Poço*, romance, escrito em torno de 1890 (ed. póstuma por Lúcia Miguel-Pereira. São Paulo, 1952); *A afilhada*, publicado em capítulos em *Libertador*, Fortaleza, entre 6 de fevereiro e 29 de abril de 1889 e publicado em um volume: Lúcia Miguel-Pereira (ed.). São Paulo, 1961; contos e poesias dispersas nos jornais do Rio de Janeiro e Fortaleza, *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1993.

Estudos: [ANTÔNIO SALES], apresentação de *Dona Guidinha* na *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1899; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; Id., introdução à *Dona Guidinha do Poço e A afilhada*, op. cit.; PACHECO, *Realismo*; ALEXANDRE EULÁLIO, “Manuel Oliveira Paiva, amigo postumamente”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, agosto de 1963; BRAGA MONTENEGRO, “Oliveira Paiva”, in *Luso-Brazilian Review*, 1965, t. II, nº 2, pp. 3–28 (com bibliografia); PAULO BEIGUELMAN, *Viagem sentimental a Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, 1966; ROLANDO MOREL PINTO, *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, 1967.

ROCHA, LINDOLFO (Lindolfo Jacinto Rocha: Grão Mogol, MG, 3 de abril de 1862 – Salvador, BA, 31 de dezembro de 1911).

Textos: *Tragédia na selva*. Bahia, 1886 (poemeto abolicionista); *Bromélias*. Bahia, 1887 (poesias); *Iacina. Dispersão dos Maracaíaras*. Bahia, 1907 (romance); *Maria Dusá (Garimpeiros)*. Porto, 1910 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1948); *O pequeno lavrador*. Bahia, 1911, 2 vols. (didática).

Estudos: GILBERTO FREYRE, “Um romance esquecido”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1941; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; NILO BRUZZI, *O homem da “Maria Dusá”*. Rio de Janeiro, 1943; *Lindolfo Rocha* (vários autores). Rio de Janeiro, 1933; BOSI, *Pré-modernismo*; AFRÂNIO COUTINHO, introdução à ed. de *Maria Dusá* de 1969.

MARQUES, XAVIER (Francisco Xavier Ferreira Marques: Itaparica, BA, 3 de dezembro de 1861 – Salvador, BA, 30 de março de 1942).

Textos: Poesia: *Temas e variações*. Bahia, 1884; *Insulares*. Bahia, 1896. Romance: *Uma família baiana*. Bahia, 1888; *Boto & Cia*. Bahia, 1897 (republicado com o título *O feiticeiro*. Rio de Janeiro, 1922); *Praieiros*, I. *Jana e Joel*. Bahia, 1889; *Pindorama*. Lisboa, 1900; *Sargento Pedro*. Bahia, 1902 (2ª ed., Bahia 1910); *Holocausto*. Rio de Janeiro, 1900; *A boa madrastra*. Rio de Janeiro, 1919; *Voltas da estrada*. Rio de Janeiro, 1930. Histórias e novelas: *Simples histórias*. Bahia, 1886; *Praieiros*, II. *Maria Rosa e o arpoador*. Bahia, 1902; *A cidade encantada*. Bahia, 1919; *Terras mortas*. Rio de Janeiro, 1936. Ensaios: *A vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro, 1911; *A arte de escrever*. Rio de Janeiro, 1913; *Ensaio histórico sobre a independência*. Rio de Janeiro, 1924; *Cultura da língua nacional*. Rio de Janeiro, 1933; *Letras acadêmicas*. Rio de Janeiro, 1933; *Ensaios*. Rio de Janeiro, 1944, 2 vols.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1903, série III; JACKSON DE FIGUEIREDO, *Xavier Marques*. Bahia, 1913 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1916); NESTOR VÍTOR, in *Três romancistas do Norte*, op. cit., 1915; MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; EUGÊNIO GOMES, “Sobre a bibliografia de Xavier Marques”, in *A Estante*, Rio de Janeiro, julho de 1952; XAVIER MARQUES, in *O romance brasileiro* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952; Id., “O cinquentenário de *Jana e Joel*”, in *Prata da casa*. Rio de Janeiro, 1953; Id., *Xavier Marques e o folclore*. Rio de Janeiro; FÁBIO LUCAS, “Aspectos de Xavier Marques”, in SLESP, 28 de abril de 1962; ADALMIR DA CUNHA MIRANDA, “Xavier Marques”, in *À margem das páginas*. Salvador, 1952; Id., “Xavier Marques. Anotações”, in SLESP, 28 de dezembro de 1957; Id., “Notícia de *O feiticeiro*”, ibid., 7 de fevereiro de 1959; Id., “Xavier Marques”, ibid., 11 e 18 de novembro de 1961 (com bibliografia); DAVID SALLES, *Bibliografia de e sobre Xavier Marques*. Salvador, 1969; ISA MARIA D. SIMÕES, *Três figuras literárias da Bahia*. Salvador, 1971; DAVID SALES, *Primeiras manifestações da ficção na Bahia*. Salvador, 1973; Id., *O ficcionista Xavier Marques*. Rio de Janeiro, 1977; A. LOUREIRO, *Baianos ilustres*. Salvador, 1979.

PEIXOTO, AFRÂNIO (Lençóis, BA, 17 de dezembro de 1876 – Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1947).

Textos: A bibliografia de Afrânio Peixoto é vastíssima. Excluimos aqui as publicações científicas de medicina e direito, as introduções às edições críticas por ele organizadas, as conferências, etc., todas recolhidas nas *Obras completas* (ver ao fim desta bibliografia). Recordamos: *Rosa mística*. Leipzig, 1900; *A esfinge*. Buenos Aires, 1911; *Maria Bonita*. Rio de Janeiro, 1914; *Minha terra e minha gente*. Rio de Janeiro, 1916; *Trovas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1919; *Parábolas*. Rio de Janeiro, 1920; *Mistério*. São Paulo, 1920 (em colaboração com Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia); *Bruta do mato*. Rio de Janeiro, 1920; *Bugrinha*. Rio de Janeiro, 1922; *As razões do coração*. Rio de Janeiro, 1925; *Uma mulher como as outras*. São Paulo, 1928; *Sinhazinha*. Rio de Janeiro, 1929; *Obras literárias completas*. Rio de Janeiro: Ed. Jackson, 1944, 25 vols.; Afrânio Coutinho (ed.), *Romances completos*. Rio de Janeiro, 1962; ed. antológica dos romances: Luís Viana Filho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 61. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Maria Bonita”, in *Letras e literatos*. Rio de Janeiro, 1936; JOÃO RIBEIRO, “Afrânio Peixoto”, in *Revista do Brasil*, setembro–dezembro de 1916; RENATO ALMEIDA, “Afrânio Peixoto, romancista”, in *Revista do Brasil*, fevereiro de 1921; ALCEU AMOROSO LIMA, “Afrânio Peixoto, romancista”, in *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948; AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT, in *Correio da Manhã*, julho de 1950; LEONÍDIO RIBEIRO, *Afrânio Peixoto*. Rio de Janeiro, 1950; AIRES DA MATA MACHADO FILHO, “Sobre o estilo de Afrânio Peixoto”, in *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro, 1956; WILSON MARTINS, “Um mundano”, in SLESP, 4 de maio de 1963; HOMERO SENA, *República das letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed., pp. 65–90; GERALDO DE MENEZES, *Notícias de Afrânio Peixoto*. Rio de Janeiro, 1970; ALUÍSIO NOVIS, *Presença da Bahia em Afrânio Peixoto*. Salvador, 1977.

O “CONTINENTE DO RIO GRANDE DO SUL” E O TEMA DO GAÚCHO. GENERALIDADES

GUILHERMINO CÉSAR, *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1955; Artigo “Brasil-Sul”, in *Enciclopédia Barsa*. Rio de Janeiro–São Paulo, 1967, 4ª ed.; JOSÉ HONÓRIO RODRIGUES, *O continente do Rio Grande*. Rio de Janeiro, 1959; *Rio Grande do Sul. Terra e povo* (vários autores). Porto Alegre, 1964.

Sobre o “gaúcho”: MÚCIO TEIXEIRA, *Os gaúchos*. Porto Alegre, 1920–1921, 3 vols.; ROQUE CALLAGE, *No fogão do gaúcho*. Porto Alegre, 1929; AUGUSTO MEYER, *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; SÍLVIO JÚLIO, *Estudos gauchescos de literatura e folclore*. Petrópolis, 1953. Na série *Histórias e paisagens do Brasil*, op. cit., ver o vol. VIII, *O pampa e os cavaleiros (Rio Grande do Sul)*. São Paulo, 1959.

AUTORES INDIVIDUAIS

PORTO-ALEGRE, APOLINÁRIO (Apolinário José Gomes Porto-Alegre: Rio Grande, RS, 29 de agosto de 1844 – Porto Alegre, RS, 23 de março de 1904).

Texto: Poesia: *Bromélias*. Porto Alegre, 1874 (sob o pseudônimo de Iriema); *Túmulos*. Porto Alegre, 1881; *Flores da morte*. Porto Alegre, 1904. Narrativa: “O vaqueano”, in *Revista mensal da Sociedade Partenon Literário*, Porto Alegre, 1872 (depois publicado em livro, Porto Alegre, 1927); *O feitiço de uns beijos*. Porto Alegre, 1873; *Paisagens*. Porto Alegre, 1874 (contos); *O crioulo do pastoreio*. Porto Alegre, 1875. Teatro: *Benedito*. Porto Alegre, 1872; “Sensitiva”, in *Revista mensal da Sociedade Partenon Literário*, Porto Alegre, 1873; *Os filhos da desgraça*. Porto Alegre, 1874; *Epidemia política*. Porto Alegre, 1874; *Ladrões de honra*. Porto Alegre, 1873, etc. Folclore: *Populário rio-grandense*. Rio de Janeiro, 1897; *Cancioneiro da Revolução de 1835*. Porto Alegre, 1935.

Estudos: ALCIDES MAIA, “Apolinário Porto-Alegre”, in *Pelo futuro*. Porto Alegre, 1897; VALDEMAR DE VASCONCELOS, “Os irmãos Porto Alegre”, in conferências da *Federação das Academias de Letras do Brasil*. Rio de Janeiro, 1939; ÁLVARO PORTO-ALEGRE, *Apolinário Porto-Alegre*. Porto Alegre, 1954.

MAIA, ALCIDES (Alcides Castilhos Maia: São Gabriel, RS, 15 de outubro de 1878 – Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1944).

Textos: *Pelo futuro*. Porto Alegre, 1897; *O Rio Grande independente*. Porto Alegre, 1898, com prefácio de Apolinário Porto-Alegre; *Através da imprensa 1898–1900*. Porto Alegre, 1900; *Ruínas vivas*. Porto Alegre, 1910 (romance); *Tapera. cenários gaúchos*. Rio de Janeiro, 1911 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1962), com uma carta de Coelho Neto; *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro, 1922 (contos); *Romantismo e naturalismo através da obra de Aluísio Azevedo*. Porto Alegre, 1926 (discurso inaugural para a Academia de Letras).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Alcides Maia”, in *Revista americana*, Rio de Janeiro, 1911, nº 3–6; Id., “Machado de Assis”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 1912; JOÃO RIBEIRO, “Tapera”, apêndice a *Crônicas e ensaios*. Porto Alegre, 1918; RUBENS DE BARCELOS, “Alcides Maia”, in *A Notícia*, Porto Alegre, 7 de junho de 1918 (posteriormente in *Estudos rio-grandenses*. Porto Alegre, 1955); AUGUSTO MEYER, “Alcides Maia”, in *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; Id., “Alcides Maia”, introdução à 2ª ed. de *Tapera*. Rio de Janeiro, 1962; FLORIANO MAIA D’ÁVILA, *O meio ambiente*

na obra de Alcides Maia. Rio de Janeiro, 1958; MOISÉS VELINHO, “Alcides Maia”, in *Letras da província*. Porto Alegre, 1944 (2ª ed., Porto Alegre, 1960).

LOPES NETO, JOÃO SIMÕES (Pelotas, RS, 9 de março de 1863 – 14 de junho de 1916).

Textos: *Cancioneiro guasca*. Pelotas, 1910 (3ª ed., Porto Alegre, 1954); *Contos gauchescos*. Pelotas, 1912; *Lendas do Sul*. Pelotas, 1913; *Casos do Romualdo*. Porto Alegre, 1952 (2ª ed., Porto Alegre, 1973); *Terra gaúcha*. Porto Alegre, 1955. Ed. crítica conjunta de *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*, por Aurélio Buarque de Holanda. Porto Alegre, 1948, com reedições sucessivas, prefácio de Augusto Meyer e posfácio de Carlos Reverbel. Teatro: *O boato*, 1894 (revista); *Mixórdia*, 1894–1895 (revista); *Os bacharéis*, 1896 (opereta em 3 atos); *A viúva Pitorra*, 1898 (comédia); *A Fífina*, 1899 (comédia); *Amores e facadas e Jojó e Jajá e não Ioiô e Iaiá*, 1901 (comédia); *O maior credor*, 1914; *Sapato de bebê*, 1915 (baseado em François Coppée). Sem data: *Por causa das bichas*; *Coió Júnior*; *O bicho*; *Valsa branca*; *Nossos filhos*. Apresentado ao público sob o pseudônimo de Serafim Bemol, o teatro de Simões Lopes Neto é quase totalmente inédito. Anunciados e não-publicados: *Peona e Dom . Jango Jorge* (romances regionais); *Palavras viajantes* (conferências). Ed. antológica: Moisés Velinho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 5. Rio de Janeiro, 1957.

Estudos: SÍLVIO JÚLIO, “Os contos de Simões Lopes Neto”, in *Revista da Academia de Letras*, agosto de 1941; JOSÉ LINS DO REGO, “Simões Lopes Neto”, in *Gordos e magros*. Rio de Janeiro, 1942; AUGUSTO MEYER, “João Simões Lopes Neto”, in *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943; MANUELITO DE ORNELAS, “Simões Lopes Neto”, in *Símbolos bárbaros*. Porto Alegre, 1943; Id., “O rapsodo bárbaro”, in *Lanterna verde*, Rio de Janeiro, 1944, nº 8; JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA, “O escritor gaúcho Simões Lopes Neto”, in *Atlântico*, Lisboa, 1946; CARLOS REVERBEL, “João Simões Lopes Neto. Esboço biográfico em tempo de reportagem”, in *Pro víncia de São Pedro*, Porto Alegre, 1945, nº 2; AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, *Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto*, na ed. crítica de 1948; AUGUSTO MEYER, prefácio à ed. citada; JOÃO DE CASTRO OSÓRIO, “Um grande poeta épico”, in *Província de São Pedro*, Porto Alegre, 1951, nº 15; RAIMUNDO FAORO, “Introdução ao estudo de Simões Lopes Neto”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11, 18 e 25 de fevereiro e 8 de março de 1956; REINALDO MOURA, “Simões e Alcides”, *ibid.*, 17 de fevereiro de 1957; MOISÉS VELINHO, “Carreira póstuma de Simões Lopes Neto”, in *Letras da província*. Porto Alegre, 1960; [ALEXANDRE EULÁLIO], “Centenário de João Simões Lopes Neto”, in *O Globo*, 9 de março de 1965; LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, 1978; CARLOS REVERBEL, “Simões Lopes Neto”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1981; EVELYN SCHULKE, “Porque o conto seduz escritores e leitores?”, in *O Popular*, 1982; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *Simões Lopes Neto. Regionalismo e literatura*, 1982; LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, *No entretanto dos tempos*. São Paulo, 1987.

LOBATO, MONTEIRO (José Bento Monteiro Lobato: Taubaté, SP, 18 de abril de 1882 – São Paulo, 4 de julho de 1948).

Textos: Todos publicados em São Paulo: *Urupês*, 1918 (contos); *Cidades mortas*, 1919 (contos e “impressões”); *Ideias de Jeca Tatu*, 1919; *Negrinha*, 1920 (contos); *A onda verde*, 1921; *Mundo da lua*, 1923; *O macaco que se fez homem*, 1923; *O presidente negro ou o choque das raças*, 1926; *Mister Slange, o Brasil. Colóquio com o inglês da Tijuca*, 1927; *Ferro*, 1931; *América*, 1932; *Na antevéspera*, 1933; *O escândalo do petróleo*, 1936; *A barca de Gleyre*, 1944. Além desses, mais de vinte livros infantis. *Obras completas*, edição em 34 vols. (17 de “Literatura

geral” e 17 de “Literatura infantil”), São Paulo, a partir de 1946 (ed. brasileira), com contínuas reimpressões. Ed. antológica: José Carlos Barbosa Moreira (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 65. Rio de Janeiro, 1962.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, “O pai do Jeca”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro, 1966; ANDRADE MURICY, “Urupês e o sertanejo brasileiro”, in *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; SUD MENUCCI, “Urupês de Monteiro Lobato”, in *Rodapés*. São Paulo, 1934; ARTUR NEVES, introdução a *Urupês, edição ônibus*. São Paulo, 1943 (com bibliografia); GILBERTO FREYRE, “Vinte e cinco anos depois”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, setembro de 1943; LÉO VAZ, “No jubileu de Jeca Tatu”, in *Revista da Academia Paulista de Letras*, setembro de 1948; EDGARD CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato, vida e obra*. São Paulo, 1955, 2 vols. (3ª ed., São Paulo, 1962); OSMAR PIMENTEL, “Mefisto de Itaoca”, in *Apointamentos de leitura*. São Paulo, 1960; TIMOTHY BROWN JR., “Monteiro Lobato as a novelist”, in *Luso-Brazilian Review*, 1969, t. VI, nº 1; Id., “Mark Twain e Monteiro Lobato. Um estudo comparativo”, in *Norte-americanos*. São Paulo, 1970; CARLOS ARAÚJO LIMA, *O processo do petróleo*. Rio de Janeiro, 1977; ALFREDO BOSI, “Lobato e a criação literária”, in *Boletim da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. XLIII, nº 1/2; PAULO DANTAS, *Vozes do tempo de Lobato*, 1982; MURILO FONTES, *Perfis de brasileiros ilustres*, 1983; TADEO CHIARELLI, *Um Jeca nos vernissage: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo, 1995.

RANGEL, GODOFREDO (José Godofredo de Moura Rangel: Três Corações, MG, 21 de novembro de 1884 – Belo Horizonte, MG, 3 de agosto de 1951).

Textos: *Vida ociosa*. São Paulo, 1920 (2ª ed., São Paulo, 1922; 5ª ed., São Paulo 1954); *Andorinhas*. São Paulo, 1921 (contos); *A filha*. Belo Horizonte, 1929 (romance); *Os humildes*. São Paulo, 1944 (contos); *Falange gloriosa*. São Paulo, 1954 (romance); *Os bem-casados*. São Paulo, 1954.

Estudos: HILÁRIO TÁCITO, prefácio à 1ª ed. de *Vida ociosa*; AUGUSTO DE LIMA, “*Vida ociosa*, de Godofredo Rangel”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, março de 1921; Id., in *Revista do Brasil*, São Paulo, abril de 1921; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Romances”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro, 1966; JOÃO PINTO DA SILVA, “Godofredo Rangel”, in *Fisionomias dos novos*. São Paulo, 1922; ANTONIO CANDIDO, “Literatura caligráfica”, prefácio à ed. de 1954 de *Falange gloriosa*; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, “Godofredo Rangel”, in *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro, 1952; FAUSTO CUNHA, “Godofredo Rangel, calígrafo”, in *LeA*, 3 de agosto de 1954; Id., *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1970.

“OS SERTÕES” DE EUCLIDES DA CUNHA E “OUTROS SERTÕES”

CUNHA, EUCLIDES DA (Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha: Fazenda Saudade, Santa Rita do Rio Negro, RJ, 20 de janeiro de 1866 – Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1909).

Textos: *Os sertões: a campanha de Canudos*. Rio de Janeiro, 1902 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1903; 4ª ed., Rio de Janeiro 1969); ed. crítica por Walnice Nogueira Galvão, São Paulo, 1985; *Castro Alves e seu tempo*. São Paulo, 1907 (conferência); *Peru versus Bolívia*. Rio de Janeiro, 1907; *Contrastes e história*. Porto Alegre, 1909 (6ª ed., Porto Alegre, 1923; 10ª ed., 1944); *À margem da história*. Porto Alegre, 1909 (6ª ed., Porto Alegre, 1939); Francisco Venâncio Filho (org.),

Euclides da Cunha e seus amigos (correspondência). São Paulo, 1938; A. Simões dos Reis (ed.), *Canudos (diário de uma expedição)*. Rio de Janeiro, 1939 (2ª ed. ampliada por Olímpio de Sousa Andrade, *Canudos e inéditos*. São Paulo, 1966); Afrânio Coutinho (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1966, 2 vols.; ed. antológica: João Etienne Filho (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 54. Rio de Janeiro, 1961; Olímpio de Sousa Andrade (ed.), *Euclides da Cunha. Antologia*. São Paulo, 1966; 80 anos de “Os sertões” de Euclides Cunha, 1982 (ed. comemorativa).

Bibliografia: Irene Monteiro Silva, *Bibliografia de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, 1971 (ensaios).

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1905, série v; ARARIPE JÚNIOR, “Os sertões”, in *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1902; OLIVEIRA LIMA, “Euclides da Cunha”, in *O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1907; SÍLVIO ROMERO, “Discurso de recepção a Euclides da Cunha na Academia”, in *RABL*, 1909, nº 9–10; AFRÂNIO PEIXOTO, *Poeira da estrada*. Porto Alegre, 1918; JOÃO RIBEIRO, “Euclides da Cunha”, in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1918; FRANCISCO VENÂNCIO FILHO, *Euclides da Cunha e seus amigos*. Rio de Janeiro, 1938; Id., *A glória de Euclides da Cunha*. São Paulo, 1940; OLÍMPIO DE SOUSA ANDRADE, “Os sertões em uma frase de Nabuco”, in *Planalto*, São Paulo, 1º de dezembro de 1941; GILBERTO FREYRE, “Euclides da Cunha”, in *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, 1944; SÍLVIO RABELO, *Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, 1947; WILSON MARTINS, “O estilo de Euclides da Cunha”, in *Anhembi*. São Paulo, 1952; AUGUSTO MEYER, “Nota sobre Euclides da Cunha”, in *Preto & Branco*. Rio de Janeiro, 1956; EUGÊNIO GOMES, “Euclides da Cunha”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958; FRANKLIN DE OLIVEIRA, “Euclides da Cunha”, in *COUTINHO*, vol. III (na 2ª ed. de 1969); OLÍMPIO DE SOUSA ANDRADE, “História e interpretação de *Os sertões*”. São Paulo, 1960 (2ª ed. ampliada, 1965); WILSON MARTINS, “Poeta e profeta”, in *SLESP*, 11 de fevereiro de 1961; NELSON WERNECK SODRÉ, “Euclides da Cunha. A intuição e a superstição”, in *Ideologia do colonialismo*. Rio de Janeiro, 1962; BRITO BROCA, “Euclides da Cunha, romântico e realista”, in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962; JUAREZ DA GAMA BATISTA, *O real como ficção em Euclides da Cunha*. João Pessoa, 1969; Paulo Dantas, “Os sertões” de Euclides e outros sertões. São Paulo, 1969; OSMAR PIMENTEL, “Euclides da Cunha, o homem e a obra”, in *A cruz e o martelo*. São Paulo, 1970; WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, *No calor da hora*. Rio de Janeiro, 1974; GIORGIO MAROTTI, *Canudos. Storia di una guerra*. Roma, 1978; FRANKLIN DE OLIVEIRA, *A espada e a letra*, 1983; HUMBERTO PEREGRINO, *O exercício singular da comunicação na vida e na obra de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro–Fortaleza, 1983; SÍLVIO RABELO, *Euclides da Cunha*, 1983.

AMAZÔNIA

Bibliografia em geral: PÉRICLES DE MORAIS, “Os intérpretes da Amazônia”, in *Legendas e águas fortes*. Manaus, 1935; PEREGRINO JÚNIOR, *Panorama cultural da Amazônia*. Salvador, 1960; Id., “Ciclo nortista”, in *COUTINHO*, vol. III (na 2ª ed. de 1969), pp. 224–233; ARTUR CÉSAR FERREIRA REIS, “A literatura amazônica desserve a região?”, in *Cultura*, Brasília, abril–junho de 1971; SILVANO PELOSO (ed.), *Amazzonia. Mito e letteratura del mondo perduto*. Roma, 1988; VINCENZO BARCA, “Amazzonia, tristi tropici”, no volume coletivo *Novamente ritrovato*. Roma, 1995, pp. 87–89.

AUTORES INDIVIDUAIS

RANGEL, ALBERTO (Alberto do Rego Rangel: Recife, PE, 29 de maio de 1871 – Nova Friburgo, RJ, 14 de dezembro de 1945).

Textos: *Fora da forma*. Rio de Janeiro, 1900 (opúsculo); *Inferno verde, cenas e cenários do Amazonas*. Rio de Janeiro, 1904 (com prefácio de Euclides da Cunha), 2ª ed., Famalicão (Portugal), 1914; *Sombras n'água*. Leipzig, 1913; *Euclides da Cunha. Um pouco de coração e de caráter*. Rio de Janeiro, 1913 (conferência); *Rumos e perspectivas (discursos e conferências)*. Porto Alegre, 1914 (2ª ed., São Paulo, 1934); *Dom Pedro I e a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro, 1916; *Heliogravuras*. S.l., 1914; *Quinzenas de campo e guerra*. Tours, 1915; *Quando o Brasil amanhecia (fantasia e passado)*. Lisboa, 1919; *Livro de figuras*. Tours, 1921; *Lume e cinza*. Rio de Janeiro, 1924; *Textos e pretextos*. Tours, 1925; *Papéis pintados*. Tours, 1928; *Fura-Mundo*. Tours, 1930 (contos); *Gastão de Orléans, o último Conde d'Eu*. São Paulo, 1935; *A educação do príncipe*. Rio de Janeiro, 1945.

Estudos: EUCLIDES DA CUNHA, prefácio a *Inferno verde*, na citada ed. de 1904; TRISTÃO DE ATAÍDE, “No limiar do Brasil”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro, 1966; Id., *Figuras*. Rio de Janeiro, 1966; AUGUSTO MEYER, “Ficção e realidade”, in *Preto & Branco*. Rio de Janeiro, 1956; Id., *A família dos farfalhantes*. Rio de Janeiro, 1956; LUCRÉCIA D’ALESSIO, “Inferno verde”, in SLESP, 1º de dezembro de 1966.

CAMPOS, HUMBERTO DE (Humberto de Campos Veras: Miritiba, MA, 25 de outubro de 1866 – Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1934).

Textos: Poesia: *Poeira*, série I: Porto Alegre, 1911; série II: Porto Alegre, 1917; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1933. Contos: *O monstro e outros contos*. Rio de Janeiro, 1932; *À sombra das tamareiras*. Rio de Janeiro, 1934; *Vale de Josafá*. Rio de Janeiro, 1919; *Tonel de Diógenes*. Rio de Janeiro, 1920. Recordações: *Memórias*. Rio de Janeiro, 1933; *Memórias inacabadas*. Rio de Janeiro, 1935. Crítica: *Carvalhos e roseiras*. Rio de Janeiro, 1923; *Crítica*, série I: Rio de Janeiro, 1933; série II: Rio de Janeiro, 1933; série III: Rio de Janeiro, 1935; série IV: Rio de Janeiro, 1936; *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1941, 29 vols.; série Conselheiro xx. Rio de Janeiro, 1943, 11 vols.

Estudos: ANDRADE MURICY, in *Alguns poetas*. Rio de Janeiro, 1918; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro, 1920; JOÃO RIBEIRO, *Crítica*, vol. II: *Poetas*. Rio de Janeiro, 1957; MACÁRIO DE LEMOS PICANÇO, *Humberto de Campos*. Rio de Janeiro, 1937; HERMES VIEIRA, *Humberto de Campos e sua expressão literária*. São Paulo, s.d.; ROBERTO CAMARGO, *O homem de letras Humberto de Campos*, 1982.

CRULS, GASTÃO (Gastão Luís Cruls: Rio de Janeiro, 4 de maio de 1888 – 7 de junho de 1959).

Textos: *Coivara* (contos). Rio de Janeiro, 1920 (3ª ed., 1939); *Ao embalo da rede* (contos). Rio de Janeiro, 1923; *A Amazônia misteriosa* (romance). Rio de Janeiro, 1925; 9ª ed., Lisboa 1961; *Elsa e Helena* (romance). Rio de Janeiro, 1927 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1943); *A criação e o criador*. Rio de Janeiro, 1928; *A Amazônia que eu vi* (viagem). Rio de Janeiro, 1930 (4ª ed., Rio de Janeiro, 1943); *Vertigem* (romance). Rio de Janeiro, 1934; *História puxa história* (contos). Rio de Janeiro, 1938; *Aparência do Rio de Janeiro* (história). Rio de Janeiro, 1941 (3ª ed., Rio de

Janeiro, 1963); *Hileia amazônica* (ensaios). Rio de Janeiro, 1944 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1959); *Antônio Torres e seus amigos* (ensaios). Rio de Janeiro, 1950; *De pai a filho* (romance). Rio de Janeiro, 1954; os *Contos reunidos*, Rio de Janeiro, 1951 e *Quatro romances*, Rio de Janeiro, 1958, reúnem os contos e os primeiros romances.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, “Um contista de 1920”, in A. A. LIMA, *Estudos literários*. Rio de Janeiro, 1966, vol. I; SUD MENUCCI, “Amazônia misteriosa”, in *Rodapés*. São Paulo, 1934; MONTENEGRO, *Romance*; ASTROJILDO PEREIRA, “Espelho da família burguesa”, in *Interpretações*. Rio de Janeiro, 1944; HOMERO SENA, “Medicina e literatura”, in *Província de São Pedro*, Porto Alegre, 23 de abril de 1949, posteriormente in *República das Letras*, Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed.; BERNARDO GERSEN, “Ficção e realidade”, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1959 (suplemento literário); ALEXANDRE EULÁLIO, “As Amazônias de Gastão Cruls”, in *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, junho de 1962; FERNANDO GÓIS, “De pai a filho”, in *O espelho infiel*. São Paulo, 1966.

PEREGRINO JÚNIOR (João Peregrino da Rocha Fagundes Jr.: Natal, RN, 12 de março de 1898 – Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1983).

Textos: *Vida fútil*. Rio de Janeiro, 1923 (crônicas); *Jardim da melancolia*. Rio de Janeiro, 1926 (poemas em prosa); *Puçanga*. Rio de Janeiro, 1929 (contos); *Matupá*. Rio de Janeiro, 1933 (contos); *Histórias de Amazônia*. Rio de Janeiro, 1936 (contos); *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1938 (ensaios); *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, 1959 (ensaios); *A mata submersa e outras histórias*. Rio de Janeiro, 1960 (contos); *Três ensaios*. Rio de Janeiro, 1969.

Estudos: JOÃO RIBEIRO, *Crítica*, IX. *Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; HUMBERTO DE CAMPOS, “Peregrino Júnior”, in *Crítica*, 1941, série III; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Peregrino Júnior”, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1933, série V; RENARD PEREZ, “Peregrino Júnior”, in *Escritores brasileiros contemporâneos*, série I: Rio de Janeiro, 1960; série II: Rio de Janeiro, 1969; C. COIMBRA, *Peregrino Júnior no Pará*, 1975

JURANDIR, DALCÍDIO (Dalcídio Jurandir Ramos Pereira: Ponte de Pedras, Ilha de Marajó, PA, 10 de janeiro de 1909 – Rio de Janeiro, 16 de junho de 1979).

Textos: *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro, 1941; *Marajó*. Rio de Janeiro, 1947; *Três casas e um rio*. São Paulo, 1958; *Linha do parque*. Rio de Janeiro, 1958; *Belém do Grão Pará*. São Paulo, 1959; *Passagem dos inocentes*. Rio de Janeiro, 1962; *Primeira manhã*. Rio de Janeiro, 1967; *Ponte do galo*. São Paulo, 1971; *Os habitantes*. Rio de Janeiro, 1975; *Chão dos lobos*. São Paulo, 1976; *Ribanceira*. Rio de Janeiro, 1978.

Estudos: ÁLVARO LIMA, *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, 1947, série II; ENEIDA, *Romancistas também personagens*. São Paulo, 1962; RENARD PEREZ, “Dalcídio Jurandir”, in *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, série II; ADONIAS FILHO, “Dalcídio Jurandir”, in *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, 1965, série II; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte– São Paulo, 1987, II, pp. 401–441.

Sobre os autores incluídos no subcapítulo “A segunda geração regionalista”, consulte-se COUTINHO, vol. III, “O regionalismo na ficção”, e COUTINHO, vol. IV, “Evolução do conto”.

CAPÍTULO XII: A PROSA DO PARNASO AO CREPÚSCULO: ENGAJAMENTO SOCIAL E HEDONISMO VERBAL

*A era, que se abre, é a era da questão social, o maior problema com
que a humanidade jamais se mediu.*

— Rui Barbosa, 1896.

*Somos um povo de homens de letras [...], temos em alta dose, talvez
com prejuízo de mais vitais energias, a sensualidade da frase [...].*

Vivemos da forma.

— Graça Aranha, 1987.

1. Política e literatura: Rui Barbosa

A ideologia libertária e antiescravagista que em 1888 levaria finalmente, também no Brasil, à abolição da escravidão e, em 1889, à instauração da república, contribui para reforçar na tradição literária brasileira do fim do século XIX e início do XX aquela propensão oratória que, na esteira do grande Vieira, patriota e anti-holandês, de Monte Alverne, mestre de teatralidade, e do liberal de ponta José Bonifácio, o Moço, conduzirá diretamente até Nabuco e Rui Barbosa. O personagem de retor, de jurisconsulto e de estilista deste último encarna, embora seja em um isolamento que levará, no plano da prática, à frustração política, a ideologia democrática brasileira em sua forma mais esquemática e utopista.

Rui Barbosa (1849–1923) nascera em Salvador da Bahia, cidade de ininterrupta tradição retórica. Será, na opinião dos contemporâneos, o Cícero de seu tempo, no sentido político, literário e existencial: sem que seja lícito discernir, nas milhares de páginas suas que foram

recolhidas (e que a Casa de Rui Barbosa segue publicando desde 1943 em dezenas de volumes), os escritos “impuros” (oratória, jornalismo militante, política, filosofia) daqueles de precípua intencionalidade literária. Um homem público, advogado de vulto, parlamentar, autor intelectual da República Federativa, ministro protecionista, duas vezes derrotado em campanhas para a presidência da república, exilado na Inglaterra durante a ditadura de Floriano (*Cartas da Inglaterra*, Rio de Janeiro, 1896), defensor de Dreyfus três anos antes do *J'accuse* de Zola (*O processo do capitão Dreyfus*, Londres, 7 de janeiro de 1895), paladino na Conferência de Haia (1907) da causa das pequenas nações, Rui Barbosa foi por anos a “consciência” do Brasil: também linguística. Sua prosa rutilante, mas equilibradamente purista, prosa barroca e parnasiana, lexicalmente opulenta, sintaticamente clássica, prosa ciceroniana estudiosa de Vieira, de Taine, de Chateaubriand e de Victor Hugo, tecida de citações, símiles, metáforas, aponta sobretudo para a antítese: na linha que será também a de Euclides da Cunha e era (mas em outro nível) de Coelho Neto:

O militarismo está para o Exército assim como o fanatismo para a religião, como o charlatanismo para a ciência, como o industrialismo para a indústria, como o mercantilismo para o comércio, como o cesarismo para a realeza, como o demagogismo para a democracia, como o absolutismo para a ordem, como o egoísmo para o eu. Elas são a regra; ele, a anarquia. Elas, a moralidade; ele, a corrupção. Elas, a defesa nacional; ele, o dismantelo, o solapamento, a aluição dessa defesa, encarecida nos orçamentos, mas reduzida, na sua expressão real, a um simulacro.

Militares e política, 1893.

Há, no nível formal, aquele gosto pela palavra, aquela busca do termo que leva, nos parnasianos, a assim chamada “rotatividade do adjetivo”: mas há também o fervor humano, político e ideológico. Seja tratando de assuntos locais ou universais, dos contemporâneos ou dos antigos, de política nacional ou internacional, Rui Barbosa é um mestre (*O Papa e o Concílio*, 1877; *Oração aos moços*, 1921; *A queda do império*, 1921). Especialmente quando, em sua função primeira de jurisconsulto, revê logicamente o projeto de Código Civil da nova república (*Réplica à defesa de redação do projeto do Código Civil*, 1904), com observações acerca de arcaísmos, neologismos e doutíssimas digressões sobre a oportunidade, por exemplo, de usar

neologismos como “desvirginamento” em lugar do tradicional “defloramento”.

2. Franco-atiradores: polêmica, filologia, ensaio e crônica

Do lado do conteúdo ou do lado da forma: sempre o mesmo problema para o historiador de uma tradição estilística ou, em sentido mais lato, de uma cultura. Os progressistas, como Rui Barbosa, republicanos, anticlericais, antimilitaristas, sinceramente democráticos, podem se revelar assustadoramente conservadores no plano formal. Enquanto pode ser um prosador ágil, divertido, malicioso, irônico, “moderno”, um reacionário como Laet, conservador, defensor da tradição religiosa, política e literária do país no sentido mais fechado, conde papalino, dogmaticamente católico e monárquico, “douto em latim e teologia como um convento inteiro”. A prosa de Carlos de Laet (1847–1927), que chegará à presidência da Academia Brasileira de Letras como autor sem livros (só porque não tinha vontade de recorrer aos “ligames do encadernador” para recolher seus escritos dispersos), recorda, por sua vez, aquela de Monteiro Lobato. Seus retratinhos polêmicos, suas flechadas malvadas, suas risadinhas secas, não respeitam ninguém: nem mesmo o grande filólogo nacional João Ribeiro, glosador da veneranda *Carta* de Pero Vaz de Caminha. E o diálogo imaginário, “em língua arcaica”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1913, entre o redivivo Caminha e o filólogo culpado por inexatidões interpretativas, é uma página que pode muito bem estar ao lado da futura famosa “Carta às Amazonas” do modernista Mário de Andrade.

João Ribeiro (1860–1934) era de todo modo homem de alta estatura intelectual e de límpida inteligência. Era o primeiro a rir das impertinências de Laet, e é a ele que, poliédrica e lucidamente disponível (pintor, folclorista, historiador, tradutor, jornalista, crítico

literário, professor e filólogo de formação alemã, com um início de poeta parnasiano e uma desencantada tolerância ideológica, embora na constante democrática e progressista), mais que a qualquer outro, compete o título de precursor do modernismo no Brasil. Nada de mais moderno, de fato, em 1917 (e quem o nota é um dos jovens de então, Cassiano Ricardo), que a batalha conduzida por esse filólogo, o maior que o país já teve, contra as cariátides do velho templo parnasiano, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, que a sua inquietude crítica e historiográfica, que o seu reconhecimento da efetiva diversidade linguística existente entre Portugal e o Brasil (de *Gramática portuguesa*, 1887, a *Língua nacional*, 1933). Sem contar a erudição discreta e agradavelmente assimilada (*Frases feitas*, 1908; *O fabordão*, 1910; *Floresta de exemplos*, 1931) e as tersas páginas críticas de quem se definia, ceticamente ainda, apenas modesto “tocador de flauta”. A sua é uma lição de estilo, no sentido mais literário da palavra, de um filólogo que, ao lado de Emerson, definia a linguagem como poesia fossilizada e, como Novalis, dizia que os versos eram como “a poesia da poesia, porque eram poesia em relação à linguagem comum que é, já por si mesma, poesia constituída e mineralizada”.

3. Raul Pompeia: romance psicológico e prosa impressionista

As lições de estilo vinham de toda parte. Os escritores “gordos” conviviam para o público com os “magros”. Mas entre eles, também entre aqueles que em nossa perspectiva possam parecer membros de uma mesma família literária, as polêmicas eram ásperas e incessantes. Raul Pompeia (1863–1895), como Machado de Assis, psicólogo e memorialista, mas, bem mais que Machado, ligado passionadamente à própria matéria; bem mais que ele, “romancista que se vingá”, podia definir Machado, e já em tempos de hosana, como “um escritor correto e de formato reduzido”. O fato é que, antes dos escritores, os homens eram diversos. E a vida breve, turbulenta, de Pompeia (cujos

anos de atividade literária coincidem, pode-se dizer, não obstante o quase meio século que separava as datas de nascimento dos dois, com aqueles do Machado da primeira fase) é o avesso existencial da decorosa, contida, longa vida de Machado de Assis.

A estreia de Pompeia foi muito precoce, aos dezessete anos, e no romance (*Uma tragédia no Amazonas*, 1880). Afloravam já ali, no plano dos conteúdos, a inquietude e o desejo de álibis-fuga, de transfiguração simbólica depois constante em toda a sua posterior realização artística; e no nível formal, aquele desejo de “perfeição anticlássica” que em suas soluções de prosa musical inaugura o poema em prosa dos simbolistas. Capistrano de Abreu faz a crítica do livro, colocando justamente a ênfase sobre a concepção do romance (“tragédia”) mais que sobre a ambientação (“Amazônia”). E profetiza, contrapondo-o ao “homem” Aluísio Azevedo, que Raul Pompeia permanecerá sempre “rapaz”. O rapaz de Capistrano terá, de fato, uma vida de homem tímido, introvertido, suscetível, com as antenas sempre atentas para captar no mundo externo sinais de repulsa e de condenação, marcada pela derrota. O seu viria a ser um calvário individual, cujas etapas públicas e privadas são o afastamento do cargo de diretor da Biblioteca Nacional após a imprudente oração fúnebre em louvor do amigo Floriano; o duelo com o impertinente Olavo Bilac; e por fim o suicídio, aos trinta e dois anos, numa noite de Natal.

O álibi e o resgate acontecem no plano literário. Os primeiros *Microscópicos* (1881) se nos aparecem como esboço das futuras *Canções sem metro* (ed. póstuma, 1900): um exercício de prosa musical iluminado por imprevistas metáforas e associações fônico-semânticas ao gosto de Mallarmé; segundo Lêdo Ivo, a obra-prima irrealizada na qual o autor focava maximamente. Através do grotesco *As joias da coroa*, ao qual, como ao contemporâneo *O esqueleto*, de Aluísio Azevedo, poder-se-ia aplicar o subtítulo “Mistérios da Casa de Bragança”, acrescenta-se posteriormente *O Ateneu* (Rio de Janeiro, 1888), livro por meio do qual Pompeia liga o próprio nome à literatura do país.

O Ateneu traz como subtítulo a epígrafe (ver-se-á o quão ferozmente irônica, ainda que verdadeira) “crônica de saudades”. É o primeiro grande romance da memória e da busca do tempo perdido com o qual conta o Brasil: o mais “europeu” também, no sentido de que os futuros escritores brasileiros, acerca da infância e da introspecção autobiográfica (um Lins do Rego, um Octavio de Faria), trilharão sempre mais a vereda da reconstrução localista. Na “crônica” de Pompeia, o jovem Sérgio narra em primeira pessoa os próprios anos de colégio, transposição da experiência adolescente vivida pelo autor no Colégio Abílio do Rio de Janeiro, após a separação do “refúgio placentário da dieta caseira”. Sua denúncia é cruel, desesperada, de uma impossível convivência em um ambiente em que ao autoritarismo obtuso e presunçoso dos chefes (o diretor Aristarco, contra cuja personagem de homem “justo” explode a contestação de Pompeia sobretudo no *gran finale* do incêndio do colégio) se opõe, em um plano igualmente equívoco e abjeto, o sodalício mórbido dos jovens, sua rivalidade sem generosidade, sua timidez diante da vida e do amor homossexual. Há, em tudo isso, a cultura determinista *fin de siècle* que toca e condiciona também Machado de Assis. *O Ateneu* de Pompeia é o microcosmo, metáfora em todos os níveis do macrocosmo mundo, da sociedade hierarquizada, do privilégio institucionalizado. Há réprobos e eleitos, iniquidades entre alunos pagantes e não pagantes, liturgias (os jogos ginásticos, as grandes missas dominicais na presença das famílias), o discurso didático inserido como gigantesco manifesto-programa no texto. E ainda distribuições de papéis, masculinos e femininos, mas também de funções: belíssima, por exemplo, a cena da troca dos selos entre os meninos, onde de um lado há o comércio, a mais-valia e a usura, do outro, o sonho-álibi de países longínquos.

Mas *O Ateneu*, romance de um escritor que era também bom pintor e desenhista, é sobretudo um extraordinário exercício caligráfico. O “miniaturista irritado” Raul Pompeia, com a sua filigrana de estilos, a sua tapeçaria estilística, parece reconectar-se às vezes aos exercícios de “*écriture artiste*” dos parnasianos. No entanto, Pompeia não é um parnasiano. É antes o primeiro autor de uma prosa impressionista no Brasil. Mas é ao mesmo tempo autor de uma prosa expressionista, em

cenas barrocas, rabelaisianas, arcimboldescas, como aquela do piquenique no Jardim Botânico, em que

os frangos, de pernas para trás, sobre o dorso, cabeça escondida na asa, pareciam dormir sonhando o calembur das penas perdidas.

Quando se suicidar, encontrarão entre suas cartas notas de caráter existencial, como:

A ideia da morte é um afrodisíaco poderoso. Observa-se, nas grandes cidades, que as moças que vivem perto dos cemitérios são mais dispostas ao amor.

Mas sobretudo de poética literária:

O estilo gradua-se proporcionalmente ao tema. Meio termo entre o estilo de Stendhal e os Goncourts. Estilo representativo de uma ideia, estilo representativo de uma sensação. Desenho e tinta, ou variando a metáfora: impossível fazer de um monocórdio uma orquestra.

E ainda:

Qualquer problema de moralidade é estranho à arte. Toda utilidade social é alheia ao fim compositivo.

Ou, belíssimo, com aquela imagem de Ludwig da Baviera sozinho no teatro de Bayreuth:

Toda composição artística é baseada numa recordação sentimental. O desdobramento, a simultaneidade do sentimento, com a anotação artística não existe. O artista poderoso é o que melhor evoca a recordação, o que melhor fonógrafo mnemônico possui dentro da alma para guardar e reproduzir após a vibração do sentimento, em suma, que melhor corpo cênico possui para os dramas do coração, estudados na vida real, ensaiados pela vontade artística e levados ao palco pelo talento no teatro íntimo da memória, em que são atores as células nervosas, onde cada um de nós é espectador único como o rei da Baviera na ópera lírica de Wagner, em Bayreuth.

4. O hedonismo verbal de Coelho Neto

Os sessenta e quatro anos, em 1928, coincidem, para Henrique Coelho Neto (1864–1934), com a publicação de seu centésimo volume. Antes

de morrer, aos setenta anos, esta presença inexorável na vida e nas letras brasileiras, durante os anos em que no Brasil e no mundo acontece “tudo” (abolição da escravatura, queda da monarquia, Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, Revolução Brasileira de 1930, primeiro governo de Getúlio Vargas), ele terá publicado cento e doze volumes, deixará cinco inéditos, quatro incompletos, enquanto três devem ser considerados perdidos. É claro que em uma produção assim há de tudo: o bom e o péssimo, o autêntico e o artificioso, o entusiasmante e o repelente. Objeto de violenta polêmica não apenas entre passadistas e modernistas, mas também entre críticos de todos os tempos amantes do estilo “seco” e leitores fascinados pela torrencial magniloquência do narrador opulento, só no futuro Coelho Neto poderá talvez ver recolhido, em torno de sua obra de escritor “gordo” por antonomásia, aquele consenso pacato e motivado que a sua grande atividade exige. E neste ponto será justo declarar como a distinção opositiva gordos-magros seja de José Lins do Rego, um extraordinário gordo que se acreditava magro.

Coelho Neto era de Caxias no Maranhão, pátria de Gonçalves Dias, onde “até o sol mente”, teria dito o Padre Vieira, retomado por Rui Barbosa. “Histrião ou literato?”, perguntará em voz alta em 1918 o seu maior antagonista, Lima Barreto, que não hesitava em defini-lo como “o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual”. A resposta, sem dúvida, é: literato. Uma vida inteira (pai português, mãe índia, civilizada, da Amazônia, estudos no Rio de Janeiro, jornalismo, docência, política intermitente tendo chegado ao cargo de deputado federal, mas sobretudo páginas e páginas e páginas tiradas do forno sempre quentes, sem polimento final, mas extraordinariamente apetitosas para os paladares contemporâneos) a serviço das letras. “Príncipe dos prosadores brasileiros”, presidente da Academia (1932), candidato nacional ao Prêmio Nobel (1933), pai de numerosa família, ele trabalhou sempre com a pena por toda a vida, a partir de 1885, quando o encontramos junto de Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Paula Ney (1858–1897), na redação da *Gazeta da Tarde* (o jornal abolicionista de José do Patrocínio), participe de uma *bohème* literária da qual, sob a máscara de Anselmo Ribas, deixará testemunho autobiográfico nos romances *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929).

A estreia fora no gosto português de Fialho de Almeida, em 1885. Depois veio o primeiro conto “regionalista” (*Praga*), publicado no *Correio Paulistano* em 1890 pelo jovem Paulo Prado e, enfim, em 1893, o romance *A capital federal*. Desde então, gêneros e títulos se sucederão num turbilhão criativo, servido por uma fantasia transbordante, por uma memória prodigiosa (de acontecimentos, mais que de leituras, não obstante o entusiasmo por Shakespeare: “Para a minha formação literária não contribuíram autores, contribuíram pessoas”), por um gosto pela palavra luminosa, rara, preciosa, que não tem igual em toda a literatura brasileira. São romances, contos, crônicas, textos teatrais, livros didáticos, literatura infantil, poesias de circunstância. Os títulos principais, entre os contos: *Sertão* (1896), *Treva* (1906), *O Jardim das Oliveiras* (1908) e *Banzo* (1913), que mesmo um crítico de partido adverso, como Fausto Cunha, considera “momento de grandeza”. Entre os romances, *Miragem* (1895) e *Turbilhão* (1906), fortes estudos psicológicos do ambiente pequeno-burguês; *Inverno em flor* (1897), em que o tema cru se ressenete mais que alhures da problemática naturalista; *O morto* (1898), “memórias de um fuzilado”, em primeira pessoa como *A capital federal*, com adição do gosto sutil da pastoral; até *Rei negro* (1916), que impõe em formas naturalistas (após tanta literatura indianista), mas ainda com espírito de idealização alencariana, o personagem do negro “nobre”, o qual realiza a sua vingança romântica contra o senhor branco que lhe violentou à noite, em um ambiente minuciosamente repertoriado segundo o cânone realista. *Rei negro* — que, pelo colorismo diverso e inusitado na literatura brasileira daquele tempo, e por um certo conhecimento de causa por parte de quem participara ativamente da campanha abolicionista, tem imediato sucesso também fora do Brasil — é, com *Fogo fátuo* (1929), o mais trabalhado entre os romances de Coelho Neto. A ênfase do personagem de Macambira (o nome já aparecera em *Os sertões* de Euclides da Cunha) pode parecer anacrônica em relação à postura contemporânea de um Monteiro Lobato ou mesmo de Simões Lopes Neto: mas é também ela inserida em uma precisa corrente que vem de Alencar e se filtra através dos simbolistas e parnasianos.

É fácil falar mal de Coelho Neto: do seu estilo inchado, decorativo, repleto de adjetivos que “brilham como pratas e cristais de bibelôs”, de “advérbios que são o sinal externo da abundância” (Araripe Júnior):

Os galos amiudavam. Um largo suspiro esvaziou-lhe o peito. E ali estava o filho. Ela bem o sentira no ventre durante todo aquele tempo. Ali o tinha?

E refez-se naquele ambiente de angústia, que tresandava a seiva humana, a tarde trágica da violação. Tudo eram ervas emaranhadas, árvores bravias, espinheiros e capins cortantes, urtigas cáusticas e estrepes, a terra ainda morna do sol e já em sombra noturna e Julinho na tocaia.

Via-o, sentia-o que lhe dilacerava as entranhas deixando-lhe no fundo aquela vergonha que crescia, rompia-lhe as carnes e ali estava: saía-lhe do corpo como sai o punhal de uma ferida: em ondas de sangue. Ali estava. [...]

Fez um esforço para voltar-se: lufou aos gorgolões a vida.

Balbina deixara-a só com a Morte, era ela que a rondava com um lúgubre cortejo.

Rei negro, 1916.

Coelho Neto era fascinado pela pacotilha, mas também por um certo fulgor “bárbaro”. E neste adjetivo, para ele, brasileiro, havia a África e o Oriente dos parnasianos-simbolistas, D’Annunzio e Eugênio de Castro, o mito de uma estilização histórica e a cor de mil palhetas. Com esse último e com o arco-íris matizado de sua fantasia, ele desejava tecer, em um tecido de vida que fosse o *pendant* naturalista do afresco de José de Alencar, toda a história, a etnologia, a política, todo o costume bárbaro e citadino de seu país: as *Mil e uma noites* brasileiras. Agradava, fascinava, saturava, desgostava. Dentro de alguns anos, quando não for mais de mau gosto lê-lo, voltará a agradar. E do *bric-à-brac* empoeirado de seu depósito de ideias, os objetos literários, relustrados, repropostos um de cada vez, em um contexto pacato e filologicamente ascético, poderão iluminar novas temporadas poéticas.

5. A prosa simbolista

Porque o problema daqueles anos no Brasil era, sim, um problema de novos conteúdos: mas sobretudo um problema de prosa, do “como” escrever. Euclides da Cunha o demonstrara. Todos se aventuravam na prosa de arte, na prosa poética, no poema em prosa dos simbolistas. Do Raul Pompeia das *Canções sem metro* ao pior Coelho Neto das *Rapsódias e baladilhas*, todos buscavam, como dissera Huysmans, “transferir os processos de Leonardo para a prosa”. O verdadeiro iniciador do gênero no país é, contudo, Cruz e Sousa, com *Missal* (1893) e *Evocações* (1898). São a sua “Núbia” e o seu “O emparedado” a fermentar a nova prosa simbolista:

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...

“O emparedado”.

Os contos simbolistas têm subtítulos inconfundíveis: *Arcanos*, *Melancolia*, *Pesadelo*, *Sonho*... E dentro há turíbulos, bronzes, claridades místicas, Satanás, desespero. Os romances, por sua vez, oscilam entre *Mocidade morta* e *No hospício*. Os nomes que se salvam não são muitos: mas quase sempre se trata de escritores refinados, frequentemente também críticos, curiosos de música e de sinestésias literário-musical-pictóricas.

Poderia abrir a série Rodrigo Otávio (1866–1944) com *Aristo* (1889), definível como “conto alegórico”, com seu protagonista velho filósofo que “sofre de uma terrível doença da alma: a Nostalgia do Paraíso”. Ou Gonzaga Duque (1863–1911), o pintor, crítico de arte e ensaísta “decadente” de *Rio-Revista* e de *Galáxia*, com *Mocidade morta* (1899): uma “crônica de saudades”, tão estática e fragmentária quanto *O Ateneu* de Pompeia era coordenado e estimulante. História de uma geração, aquela dos simbolistas “Cavaleiros da Espiritualidade” do fim do século, que se consomem em vanilóquios acerca da Arte e do Ideal nos cafés do Rio de Janeiro, *Mocidade morta* é talvez um romance impressionista ou (melhor) um “romance estético” (Massaud Moisés). Nele, ainda, aparecem, ainda que em mero estágio de intuição,

algumas novidades como o “solilóquio mental” (também “oração mental”), que ombreiam as indicações contemporâneas de Dujardin nos *Les lauriers sont coupés* (1887). Também os contos de Gonzaga Duque (*Horto de mágoas*, 1914) participam da atmosfera órfica, evanescente e luminescente, própria do simbolismo:

Toda esta gente respeitosa em vão buscava compreender como podia acabar assim, uma tão meiga e donzela Senhora, delgada e alta, do lance delicado e nobre das bizarras flores ornamentais dos brasões, que possuía mansuetudes piedosas de Protetora a que o fulvo ensolarado de seus cabelos longos espargia clarões aureolantes d'Aparição angélica.

Horto de mágoas, 1914.

O tom é sempre alto, difícil de sustentar: basta uma queda para romper o encanto. E é por isso talvez que, tentando novamente a empresa de *Mocidade morta*, o segundo componente da tríade simbolista, Nestor Vítor (1868–1932), destinado a se afirmar como o maior crítico do movimento, não alcança nunca a rarefação do modelo. O seu *Amigos* (1900) retoma o tema do grupo: adolescentes excepcionais que vivem internamente suas aventuras. E eis que também aqui aparece, espontâneo, o expediente do monólogo interior, de tão amplo aproveitamento na posterior narrativa. Mas a insistência nos elementos grotescos e, justamente, excepcionais dos personagens não encontra equilíbrio no contexto raso de uma narração sem acontecimentos.

Um grupo diferente daquele é representado por Rocha Pombo (1857–1933), tradicionalmente conhecido como historiador-divulgador (história nacional e regional) e apreciado, ao invés, por seu experimentalismo narrativo.

Entre os romances (*A honra do barão*, 1881; *Dadá, ou a boa filha*, 1882, etc.), o melhor é sem dúvida *No hospício* (1905), romance-ensaio ou romance de ideias, de atmosfera “romântico-alemã”, e não por acaso a crítica nomeia Novalis, Hoffman, Eichendorff, Chamisso. A recuperação dos expedientes românticos, como aquele, inicial, do manuscrito encontrado entre as cartas de um desconhecido, e a sua imersão em uma ideologia simbolista, respeitosa da Transcendência ainda que identificada com a Divindade, ao invés de envelhecer os

modos da narração, conferem-lhes frescor e novidade. Os planos do conto são três: aquele do editor, descobridor do manuscrito; o do narrador, Fileto, jovem místico internado em um manicômio por abuso paterno, e testemunha voluntária em um relato em primeira pessoa da trama da qual é vítima, até à morte; e aquele do protagonista mesmo, do qual o narrador introduz no próprio texto os diários-cadernos. As afirmações de Fileto (“O estado é a força erigida em ordem, é a iniquidade organizada”, “a dor de não sofrer em meio àqueles que sofrem é assustadora!”) recordam os sofrimentos de Raul Pompeia. Mas estão também na linha que será a do *Canaã* místico e utópico de Graça Aranha.

Como terceiro homem da tríade simbolista, junto de Gonzaga Duque e de Nestor Vitor (Rocha Pombo, como narrador, é descoberta recente), os contemporâneos apreciavam Lima Campos (1872–1929), homem de ação, cofundador e animador das principais revistas simbolistas. Dele se lê ainda com interesse o volume *Confessor supremo* (1904), por um certo pitoresco impressionismo, pelo gosto de fixar, ainda que abstratamente e na linguagem arcana dos simbolistas, os encantos de um Rio de Janeiro menor (“Mestre-Rio”), seus costumes, as árvores, as vielas.

Simbolistas heterodoxos, enquanto ainda ligados ao cordão umbilical naturalista, podem enfim ser considerados os mineiros Artur Lobo (1869–1901) e Silva Guimarães (1876–1955). Poeta parnasiano-simbolista (*Evangelhos*, *Kermesses*), Lobo permanece por dois romances de atmosfera, nos quais a infraestrutura realista é velada pelas evanescências mágicas e stregate, próprias da escola. O primeiro, *Rosais* (1899), interpretado por seus contemporâneos como a costumeira “intriga de adultério” em estilo nefelibata, é na verdade um estudo sutil dos estados da alma na linha e no significado (*sub velamine*) do *Armance* stendhaliano; um clima de inefabilidade, de *impasse* existencial, de perplexidade angustiosa, similar àquele que, anos depois, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena irão buscar na fonte franco-americana de Julien Green. O segundo, *O outro* (1901), propõe, por sua vez, um problema de duplicação da personalidade e de identificação com o “outro” que recorda, em tom menor, o Poe de

William Wilson e o Dostoiévski de *O sósia*. Quanto a Silva Guimarães, filho de Bernardo, é recordado por dois pequenos volumes, mais que de contos, de esboços impressionistas: *Ossa mea* (1905), do grande título alphonso, e *Os borrachos* (1921), que costura, justamente com o fio do título, breves histórias de bêbados: como “Venanço”, engolido pelo pântano, ou como “O imigrante”, uma das primeiras presenças da imigração italiana nas letras do Brasil. O enraizamento na terra acontece aqui através do amor físico pela mulata, também esta sinal de uma antiga migração e agora símbolo do novo país.

6. O romance de ideias de Graça Aranha e a visão do Brasil

No início do século, o problema da imigração parece substituir nas consciências nacionais os outros já endêmicos do país, como a escravidão e a questão institucional, que o século XIX, após tê-los sofrido tumultuosamente, parece ter resolvido para sempre. E será com *Canaã* (1902), um romance sobre a vida dos imigrantes europeus, ambientado na colônia alemã de Porto do Cachoeiro, que se afirmará no mundo das letras Graça Aranha (1868–1931): ainda que o exórdio desse maranhense, que se plasmou ideologicamente na Escola do Recife, tenha acontecido anteriormente, em 1894, e que desde 1897 ocupava, na Academia Brasileira de Letras, a cadeira cujo patrono era seu mestre Tobias Barreto.

Na historiografia literária brasileira, o nome de Graça Aranha costuma abrir, não sem razão, o capítulo do modernismo de 1922, pela adesão entusiasta, determinante, que esse grande personagem, antes ainda que grande escritor, daria aos jovens de São Paulo em sua revolta contra as instituições. O lugar literário de Graça Aranha é aqui, de todo modo, nesta prefiguração de um Brasil terra prometida, onde a pacífica mistura das raças, fora de qualquer preconceito europeu, poderá fazer nascer uma nova humanidade. E é por tal “mensagem” de

romance ideológico que *Canaã* será assumido pelos jovens modernistas como bandeira de seu movimento. Ainda que a forma fosse ainda toda entre naturalismo, impressionismo e simbolismo. O naturalismo intervinha na descrição ambiental, lugares, festas camponesas, conversas e, central, a história dramática de Maria Perutz, filha de imigrantes, seduzida pelo “patrãozinho”, expulsa de casa, parturiente solitária junto de um rio onde o recém-nascido é devorado pelos porcos. O impressionismo aflorava na pintura (com técnica pontilhista, diz Antonio Alatorre) de cenas baseadas no jogo de luzes, na fragmentação e na justaposição de cores (os verdes, os amarelos, e diamantes, topázios, safiras e reflexos azuis e violáceos sobre a cabeça loura de Maria), com *intermezzi* sonoros (pássaros como flautas e violinos, a orquestração desesperada da floresta em chamas “como o grito metálico da araponga e a nota suave e triste dos ninhos que queimam” e, por todos os lados, com um *crescendo* bethoveniano, vozes humanas). O terceiro componente, enfim, o simbolismo, intervinha na criação de personagens-ideia, como o casal Milkau e Lentz: dois imigrantes alemães movidos por razões diferentes para o novo continente, os quais já na disputa inicial (uma espécie de diálogo platônico em um cenário simultaneamente atemporal e histórico, enquanto identificado com a floresta brasileira), determinam-se em posições antagonistas: Tolstói contra Nietzsche, a solidariedade universal impregnada de panteísmo de Milkau e a exaltação pangermânica de Lentz. A história final que une Milkau e Maria em uma fuga desesperada em direção a uma Canaã terra prometida (é Milkau a reconhecê-lo), da qual só as futuras gerações poderão gozar, é a chave de dissolução do símbolo.

Já se disse que Graça Aranha, poeta filósofo, nunca integralmente poeta, pois sempre tendente a demonstrar mais que a exprimir, e nunca inteiramente filósofo, porque a dimensão literária da expressão teria ralentado e condicionado a sua atuação “panestética”, imprimindo nela também a marca de um agradável diletantismo de salão, teria, por essa sua própria duplicidade, realizado uma obra híbrida e insatisfatória. Tanto na ficção narrativa (*Canaã*, 1902; *A viagem maravilhosa*, 1930), quanto no teatro de tese (*Malazarte*, 1911) e na meditação genuinamente filosófica. Partindo das bases conceituais da

Escola do Recife (evolucionismo, monismo, determinismo), de clara matriz alemã, ela deveria chegar a uma formulação sincrética, a um só tempo *ars vivendi*, cosmologia e estética (*Estética da vida*, 1921), que, por sua vez, influenciaria em sentido revolucionário, emprestando-lhe o conceito estético de “eterna alegria”, a inteligência modernista de 1922.

Também foi dito que a justaposição de diversos planos narrativos, de diversos personagens, de diversas técnicas (a realista Maria e os dois abstratos idealizados paradigmas Milkau e Lentz), a intrusão de digressões estéticas e sociológicas, tirando ao romance organicidade, teriam feito de *Canaã* um *pastiche*, tecido com trechos antológicos heterogêneos. Mas, sem esquecer o fato de que Graça Aranha deve ser considerado inteiramente, homem e personagem, realizador e animador de literatura, como ponto de chegada e de partida de duas diversas e antagônicas estações literárias, no que concerne a *Canaã* se pode aceitar a tese de Alatorre. Essa propõe, de fato, uma leitura do texto na qual o eixo unitário é constituído não pelas ações dos personagens, mas justamente pelas ideias, em torno das quais se reagrupam episodicamente descrições e acontecimentos, discussões e exposições ideológicas, com uma continuidade mais musical que propriamente literária. O romance sucessivo, *A viagem maravilhosa*, já bem integrado na estação modernista, será diferente na perspectiva social, não na escrita, que permanecerá sempre de matriz impressionista e simbolista. E também o livro de memórias (*O meu próprio romance*, 1931), interrompido pela morte, repropõe, ainda que com toda a carga ideológica e subversiva desse paladino do espírito, o clima rarefeito de tantas infâncias revisitadas do simbolismo brasileiro.

7. A prosa ática dos “machadianos”

Paralelamente à experiência simbolista, continua-se nos primeiros vinte anos do século xx uma escrita de límpida e digna tradição machadiana por parte dos literatos que viveram à sombra de Daudet,

de Anatole France, atentos depois à lição lírica do “conto de atmosfera” de Jules Renard ou simplesmente decididos a não se inserirem em nenhuma corrente coeva e a alcançar a originalidade antes pela negação do que pela programática e violenta autodefinição.

Os experimentos acontecem em sua maioria no setor do conto e conhecem, ainda no fim do século XIX, os nomes de Pedro Rabelo (1868–1905), que permanecerá talvez mais por ter imposto a denominação especializada da Academia Brasileira de Letras (prevista, segundo o projeto de Inglês de Sousa, em sentido mais lato, como Academia do Brasil) do que por seus contos de ortodoxa, mas não genial, filiação machadiana, com recordações de Zola e de Coelho Neto (*Alma alheia*, 1895); de Domício da Gama (1862–1925), autor, no início de sua carreira de diplomata e homem público, de *Contos a meia tinta* (1891) e de *Histórias curtas* (1901) em uma prosa trabalhada, ortodoxamente parnasiana; do já recordado Magalhães de Azeredo, autor de um juvenil volume de contos (*Alma primitiva*, 1896); e, enfim, de Medeiros e Albuquerque, homem de prestígio social e poeta baudelairiano, de quem permanecem alguns bons contos, na linha de um realismo à maneira de Maupassant (*Mãe Tapuia*, 1900; *Um homem prático*, 1906, até *O assassinato do general*, 1926, com momentos de realização perfeita como, por exemplo, em *As calças do raposo*, contraponto irônico e patético do trágico *O Ateneu de Pompeia*), dois romances (*Marta*, 1920 e *Laura*, 1923) e um malicioso livro de memórias (*Quando eu era vivo*, ed. póstuma, 1942), no qual a extrovertida *belle époque* brasileira, aquartelada em Paris, res ponde de modo vitalista e impertinente ao espírito de lúgubre e sonhadora congregação dos simbolistas.

Uma prosa cristalina, ensaística, é também aquela do baiano, “magro” dessa vez, Constâncio Alves (1862–1933), que de Machado escolhe a linha anatoliana e a dimensão jornalística do “dia a dia” (*Figuras*, 1922); e aquela do carioca Tristão da Cunha (1878–1942), que, após um início poético simbolista-crepuscular (*Torre de marfim*, 1901), orientada tanto por *Os simples* do português Guerra Junqueiro quanto pelo ambiente cultural em que ele se encontra projetado (foi redator brasileiro do *Mercure de France*), mergulha o natural *humour* e a

bonomia, de que é congenialmente dotado, na prosa refinada do decadente, na qual a crônica, crítica e conto acabarão por conviver com plena naturalidade (*Coisas do tempo*, 1922; *À beira do Styx*, 1927; *Histórias do bem e do mal*, 1943).

A “literatura na surdina” (a expressão é de Tristão de Ataíde) continua com o nome de Mário de Alencar, filho do grande José, de quem bastará citar a “novela”, impregnada de sutil e cotidiano fatalismo machadiano, “O que tinha de ser” (em *Contos e impressões*, 1920). E se prolonga em toda uma série de escritores para pequenos públicos. Para eles, aquilo que conta não é mais o tema nem o cenário urbano ou bucólico, pois nessa perspectiva também a paisagem é sentida em termos de estado de alma; nem tampouco a cronologia, no sentido de que as gerações se reencontram no gosto pela modesta, mas sempre contida cotidianidade expressiva. É o espírito de João Lúcio, Aristides Rabelo, Godofredo Rangel, que revive em outros narradores caligráficos como Léo Vaz (1890–1969), autor de um delicado e malicioso *O professor Jeremias* (1920), dos contos de *Ritinha e outros casos*, 1923, e, após uma pausa de anos, do fantasioso *O burrico Lúcio* (1951), recriação caipira do *Asno de ouro* de Apuleio.

Mais adiante no século xx, encontramos ainda Amadeu de Queirós (1873–1955), que veste com o mesmo estilo puro, sutil, suas histórias, não importa se rurais (*Praga de amor*, 1927; *A voz da terra*, 1928; *João*, 1945), urbanas (*Quarteirão do meio*, 1944, de ambiente paulistano) ou autobiográficas (*Dos 7 aos 77*, 1956). As obras e os dias dos homens são iguais em todo lugar, no ritmo da vida e das estações. E assim “o tempo passa lento e vário. A vida continua”, “O tempo é passado”, “O ano passa bem”, são expressões recorrentes e quase obsessivas de seu metrônomo narrativo: onde o homem, à margem da vida, “fica naturalmente cismativo”. Sempre dedicado, em um clima de inquietude e de melancolia, em busca do tempo perdido em formas de pudico psicologismo memorialístico, encontramos ainda Gilberto de Alencar (1886–1961), que após a estreia com os contos de *Prosa rude* (1909), continua a sua parábola narrativa com *Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho* (1946), através de *Misael e Maria Rita* (1953) até *Reconquista* (1961). Junto a ele, Eduardo Frieiro (1892–1982).

Antes de se tornar o ensaísta intérprete por excelência da cultura mineira, Frieiro, de fato, estreara com um romance histórico (*O mameluco Boaventura*, 1929, ao gosto do *Mestre de campo* de Afonso Arinos) e depois com narrações da vida urbana, pinturas de uma Belo Horizonte na qual os costumeiros grupos de intelectuais à margem continuam a discutir com perspicácia os grandes problemas da existência e os pequenos acontecimentos do “nada acontece” cotidiano (*O clube dos grafômanos*, 1927; *Inquietude e melancolia*, 1930).

É o mesmo clima crepuscular dos clubes provinciais, dos grafômanos e das esposas traídas, no limite das “cidades mortas” de Monteiro Lobato, que reencontramos nas obras em prosa de Ribeiro Couto (1898–1963), cuja figura, considerada comumente como “de transição”, pode ser estudada sob a perspectiva da poesia, no contexto modernista, e sob a perspectiva da prosa (como aqui), entre esses crepusculares líricos e patéticos. Os contos de Ribeiro Couto (*A casa do gato cinzento*, 1921; *O crime do estudante Batista*, 1922; *Baianinha e outras mulheres*, 1927; *O clube das esposas enganadas*, 1933; *Largo da Matriz*, 1940) participam da atmosfera transfiguradora da realidade cotidiana que pode fazer pensar em narradores como Katherine Mansfield. Os romances, sempre em tons líricos e atenuados, em uma prosa de períodos breves, de um diluído e diarístico impressionismo, desenvolvem, por sua vez, em díptico (*Cabocla*, 1931; *Prima Belinha*, 1940), a oposição cidade-campo. Não é a oposição estilizada em Portugal por Eça de Queirós em dicotomia ideológica, mas antes o binômio fixado no idílio de Coelho Neto, *O morto*: um jogo refinado de estados de alma e de evasões, só um pouco fora de lugar (ao menos em relação à data de publicação) em um Brasil que, justamente naqueles anos, experimentava a primeira onda do novo romance radical nordestino.

Cidades mortas também no Sul, onde Telmo Vergara (1909–1967), cronologicamente mais jovem, mas fiel à mesma temática menor no cenário urbano de um Rio Grande do Sul em que a era gaúcha praticamente acabou, elabora as suas tranquilas histórias de crepúsculo (*Nove histórias tranquilas*, 1938; *A lua nos espera sempre*, 1946, etc.); e onde o jovem Êrico Veríssimo (1905–1975), que

reencontraremos como paladino da socialidade, caligrafa as suas primeiras histórias crepusculares que recordam música longínqua (*Clarissa*, 1933; *Música ao longe*, 1935).

A lista poderia continuar, mas é melhor pararmos por aqui. Porque, além dos limites propriamente temporais, todos esses escritores que quisemos classificar como “áticos” e pré-modernistas são acomodados por um ideal de prosa purista, em que a tradição de Anatole France se insere naturalmente no tronco nacional machadiano. Gente que pode talvez acompanhar com simpatia, como Eduardo Frieiro, o movimento modernista: mas que se mantém fora por constituição, eu diria, ainda mais que por íntima convicção. No limite extremo, mas já totalmente consciente do quanto o modernismo disse de novo e de autêntico, encontraremos ainda nessa linha o romance burocrático de *Ciro dos Anjos*; ao qual, todavia, retornaremos ainda.

8. Sorriso, careta e irritação da sociedade

A literatura é como o sorriso da sociedade. Quando ela é feliz, a sociedade, o espírito se lhe compraz nas artes e, na arte literária, com ficção e com poesia, as mais graciosas expressões da imaginação. Se há apreensão ou sofrimento, o espírito se concentra, grave, preocupado, e, então, histórias, ensaios morais e científicos, sociológicos e políticos, são-lhe a preferência imposta pela utilidade imediata.

— Afrânio Peixoto, 1940.

Lúcia Miguel-Pereira, em seu belo ensaio sobre o romance brasileiro até os anos 1920, devendo criar uma gaveta na qual recolher todos os narradores que não se pudesse chamar de românticos ou de naturalistas, que não fossem regionalistas ou simbolistas, ou psicodescritores ao modo machadiano, que não fossem declaradamente sociais ou socialistas, recordou-se de uma fórmula de Afrânio Peixoto (por nós nomeado precipuamente por sua produção “regionalista”) e reagrupou *tutti quanti*, laicos e católicos, gordos e magros, melancólicos e sorridentes, sob a etiqueta “o sorriso da sociedade”. A fórmula é boa e sobretudo cômoda; e pode ser acolhida,

ainda que ampliada como aqui se propõe, porque jamais como nas duas primeiras décadas do século xx, no Brasil precedente, durante e após a Primeira Guerra Mundial, a sociedade soube sorrir. Mas soube também refazer o verso à própria imagem refletida no espelho literário mundano; ou franzir o cenho diante desta imagem reveladora de um não pensamento imprudente além de impudente. Os escritores mais indicativos de cada uma dessas posturas nos parecem, entre os “sorridentes”, João do Rio; entre os críticos-irônicos ou até mesmo satíricos, Antônio Torres, entre os melancólicos e carrancudos, Lima Barreto: com quem já se entra na nova, jamais conclusa era do mal-estar.

Para Paulo Barreto (1881–1921), o pseudônimo literário João do Rio é uma precisa escolha estilística e programática: tornar-se, no conto como na crônica, o repórter, desenvolto e mundano, do nativo Rio de Janeiro. Não, porém, do Rio pacato e quase tétrico, em seu simbólico jogo de salão, de Machado de Assis; não do Rio da injustiça social de Lima Barreto (dois escritores que nunca conseguiram lavar em si mesmos, mais que aos olhos dos outros, o pecado original de terem nascido “de cor”), mas do Rio da *transatlantic society* do tempo. É uma gente, essa, que faz indo e vindo entre a costa e Paris, que se encontra para os *five o'clock teas* e tem refinados costumes, vícios, vestidos, manias, cultura europeia, entre Oscar Wilde e Eça de Queirós, Jean Lorrain e Nietzsche, com palavras francesas e inglesas, intercaladas entre aspas no discurso de superfície. O Rio que se civiliza (“O Rio civiliza-se”, o *slogan* inventado por Figueiredo Pimentel para a sua coluna mundana *O Binóculo*, torna-se a bandeira do tempo) sofre nesse período um total travestimento urbano. A febre amarela importada do Caribe, fantasma antiturista que aterrorizara Gobineau e que, por sessenta anos, fora o espantalho de toda emigração, colabora para fazer desaparecer os navios locais. Nasce o Rio *modern style*, rival de Buenos Aires, proclamada Paris da América (assim como Belo Horizonte será o *pendant* competitivo de La Plata). Das colunas dos jornais que hospedam sucessivamente a sua assinatura, sempre mais apreciada e caracterizante, João do Rio acompanha em estilo ágil, e frequentemente com competência documental, cada passo da capital, e fixa-lhe o semblante antigo em *A alma encantadora das ruas* (1908).

Em suas mãos, a crônica de Machado e de Bilac, entremeada de considerações existenciais, mas ainda estática e atemporal, transforma-se no “serviço” jornalístico. Nasce o gênero novo da entrevista que, estendida aos escritores do tempo, conservou-nos os preciosos testemunhos do *Momento literário* (1904). Como investigação dos costumes, em episódios, nasce o volume *As religiões do Rio*, que na verdade pareceu plágio das *Petites religions de Paris* de Jules Bois, mas que ainda hoje conserva um real interesse documentário, com suas missas negras e suas macumbas, as igrejas protestantes e as tendas espíritas. E nascem, junto ao teatro, do qual falaremos, os contos de *Dentro da noite* (1910), *A mulher e os espelhos* (1911) e *Rosário da ilusão* (1912) “como uma mão cheia de confetes sobre uma tela”, dirá Tristão de Ataíde.

Espírito mais universal, pela cultura, se não pela postura sorridentemente cosmopolita que distinguia João do Rio, Gilberto Amado (1887–1970), diplomata (representante do Brasil na ONU), tinha a mesma formação jornalística de Paulo Barreto, embora temperada de cultura filosófica e de um interesse pelo Brasil como unidade histórica e cultural, tomado da escola nordestina do Recife. Livros como *A chave de Salomão e outros escritos* (1914), no qual a crônica carioca à maneira de João do Rio se alterna com o ensaio literário, ou como *Grão de areia* (1919), *Aparências e realidades* (1922), *A dança sobre o abismo* (1932), nascem também esses como *collages* tardias de páginas escritas sob a urgência do estímulo cotidiano (o trabalho do encadernador ao qual aludia Laet). Em certo ponto da vida, contudo, Gilberto Amado muda o objeto da própria consideração e começa o autorrelato memorialista (*História da minha infância*, 1954; *Minha formação no Recife*, 1955; *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, 1956; *Presença na política*, 1958; *Depois da política*, 1960). Mais que o cronista ou o romancista (*Inocentes e culpados*, 1941; *Os interesses da companhia*, 1942), ou o ensaísta, será esse Gilberto Amado que permanecerá: para a prosa que se faz ler e que narra “coisas realmente acontecidas”.

O terceiro homem da ensaística jornalística do início do século xx, Antônio Torres (1885–1934), era de outra matéria humana: ex-padre,

leva para a nova profissão de jornalista (*Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro) uma bagagem de anticonformismo reprimido, de sarcasmo, de condenação de qualquer fraqueza humana, capaz de o fazer classificar como “abjeto” um personagem fácil e sobretudo amigo dos portugueses como João do Rio: sempre o antigo ressentimento da colônia em relação à mãe-pátria. Mas, nas requisitórias antilusitanas (*Razões da inconfidência*, 1925) ou na pasquinada dos costumes contemporâneos, imiscui, no entanto, um gosto, raro em um jornalista, pela página não escrita, mas documentada. O seu fechado moralismo nacionalista lhe fazia, aliás, auspiciar, com pouca previdência, que desaparecesse para sempre da face do Brasil o jogo de futebol: “uma coisa brutal, perigosa, intolerável”, em que a “inteligente moderação e o irônico predomínio do espírito” desapareceram para dar lugar a uma “simples exibição de força muscular, a um delírio de corridas, de encontrões, chutes e tombos”, piorada, além do mais, pelas “incorrigíveis propensões” do temperamento nacional. Mais realista e extrovertido, Coelho Neto se mostrava entusiasta do novo “jogo bretão”, construindo-lhe até mesmo um *pedigree* greco-latino e estabelecendo também neste uma ligação à distância com aquela sua humoral reencarnação modernista que se chamará José Lins do Rego.

A sátira agressiva e irreverente de Antônio Torres não era, de resto, mais que um exemplo daquela crítica aos valores que pensadores de todas as correntes desenvolviam em vários níveis, quase sempre em termos de oposição binária. No plano filosófico, há a resposta espiritualista ao enfileiramento oitocentista das posições positivistas por parte de um pensador isolado como Farias Brito (1862–1917). A sua ação no plano da práxis (*A verdade como regra das ações*) se fará sentir em escritores da ação católica (Jackson de Figueiredo, 1891–1928: *A reação do bom senso*; Tasso da Silveira, de quem se falará, etc.), que anos depois chamarão para si a cruzada contra o modernismo primitivo de “Pau-Brasil”. E há a reação nacionalista de Alberto Torres (1865–1917), o qual afronta teoricamente em suas obras (*A organização nacional*, 1914; *As fontes da vida no Brasil*, 1915) alguns daqueles temas, como o regionalismo ou o nacionalismo, sobre os quais se polarizará posteriormente em termos mais literários a atenção dos pré-modernistas (*Revista do Brasil*) e dos modernistas,

em sua componente verde-amarela. Serão eles a estilizar a realidade social brasileira em uma série de oposições, como campo–cidade, Brasil–não Brasil, futuro– passado, que às vezes são equivalentes e às vezes ambigualmente invertíveis segundo a carga positiva ou negativa atribuída a cada um dos componentes.

A oposição cidade–campo, litoral das grandes metrópoles e interior provincial e camponês, reaparece em nível humorístico nas *Cartas de um matuto* publicadas entre 1908 e 1914, na *Careta* do Rio de Janeiro. Nelas, um fazendeiro de Minas, Tibúrcio da Anunciação, que foi para o Rio com a mulher, Dona Gabriela Juventina, e a filha, Bibi, para a Exposição Nacional de 1908, narra à comadre que permaneceu na roça a sua experiência da metrópole renovada. Autor das cartas, após um empurrão inicial de Viriato Correia, é Mário Brant (1876-1968), o qual, após o desaparecimento do personagem Tibúrcio, lhe retomará a ideologia sob o pseudônimo de R. Manso na prosa urbana de suas “crônicas e frases”. Junto dele, Aristides Rabelo. Por seis anos, os dois com a sua *verve* colegial exporão ao ridículo o *côté* esnobe da sociedade burguesa em transformação, cantada por João do Rio. Mário Brant (1876– 1968), economista e escritor, será posteriormente, seja deixado claro, também o editor discreto dos diários de adolescente da mulher, Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell (1880–1969), autora “involuntária” do sereno e agora clássico *Minha vida de menina* (1943).

A sátira política, quando ligada aos homens e aos acontecimentos do lugar, perde, contudo, aquilo que tem de mordente e até mesmo de significado com a distância de anos. E é por isto que um malicioso poema gauchesco como *Antônio Chimango* (1913), de Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcelos: 1851–1916), nascido como sátira à *clef*, vale para nós como documento regionalista: saboroso na fixação da linguagem e da ideologia do gaúcho riograndense.

É um clima, aquele dos anos imediatamente precedentes a 1920, em que se compreende como tenha amadurecido o *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato e como, em seguida, o *Juca Mulato* de Menotti del Picchia tenha levado direto, em uma linha de sentimentalismo nacionalista, ao

reacionarismo verde-amarelo. Mas tal clima podia também encubar o nacionalismo modernista e aberto de um Mário e, sobretudo, de um Oswald de Andrade.

A São Paulo dos “quatrocentos anos”, que importava cavalos da Inglaterra e mulheres da França, encontra uma sua irônica estilização na obra de Hilário Tácito (pseudônimo de José Maria de Toledo Malta), cuja “sátira filosófica” *Madame Pommery* preludia a grande risada de Oswald de Andrade. A São Paulo, assediada pelas novas ondas migratórias, terá naqueles anos o seu retratista nas “Cartas d’Abaixo Piques”, publicadas pelo *O pirralho*. O autor, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892–1933), coloca em cena, com seu personagem-pseudônimo Juó Bananére (primeira voz da democracia paulista, segundo Otto Maria Carpeaux), o tipo do novo homem de São Paulo, o imigrante italiano que em seu delicioso, macarrônico ítalo-paulista, debocha da tradição parnasiana do *parlar pulito*. Enquanto chama em causa os sinais do prestígio burguês, a língua como hábito, Juó Bananére faz com o seu deboche linguístico a crítica às instituições, de cuja língua aqueles temas são o signo:

Na migna terra tê parmeras
Dove ganta a galigna dangola;
Na migna terra tê o Vap’relli,
Chi só anda di gartolla

A servir de matéria para o exercício não está apenas a nacional — e resistentíssima — *Canção do exílio* de Gonçalves Dias, mas a soma de valores que subjaz a esta: onde o sabiá é substituído pela galinha d’angola, e onde sobretudo o prestígio local é representado pelos novos *businessmen* paulistas, todos italianos de origem, que “só andam de cartola”, como se usa em Londres.

9. De Lima Barreto a Adelino Magalhães: romance social e exercícios na penumbra

A crítica social de Lima Barreto é mais direta, mais dolorosa, mais consciente. Para Caio Prado Júnior, Lima Barreto é “um dos maiores, sob muitos aspectos o maior romancista do Brasil”, assim como para Agripino Grieco ele era “o maior e mais brasileiro de nossos narradores”. Aqueles que reprovam em Machado de Assis o absenteísmo e a associalidade, encontram em Lima Barreto o substituto ideológico de Machado, aquele que Machado teria podido ser se não tivesse sido Machado. Sem dúvida, Lima Barreto tem lados humanos mais convincentes que seu confrade burguês: mas a arte é outra coisa e o escritor Lima Barreto não é, contudo, Machado de Assis.

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922) nasce e morre no Rio. Em tríptico com Cruz e Sousa, negro, e Machado de Assis, mulato dissimulado, sua vida foi a existência atribulada e complexada do homem de cor em uma sociedade talvez não racista, mas seguramente classista: e onde não por acaso a cor coincide frequentemente com a classe. Machado de Assis reagia com a epilepsia e a integração. Lima Barreto, com o alcoolismo e o protesto socialista. O seu mundo não é aquele alto-burguês de Machado de Assis, mas o pequeno-burguês e proletário de seus personagens gogolianos: escrevões, empregados subalternos, gente de bairros suburbanos em tempo de serenatas e tragédias de periferia. E cada página escrita exala autobiografia: a história transposta do mestiço que foi Lima Barreto, filho de um tipógrafo e de uma professora primária, órfão de mãe aos sete anos, protegido pelo padrinho, o Visconde de Ouro Preto (assim como dos padrinhos benfeitores, Cruz e Sousa e Machado haviam recebido um modesto viático), hóspede com o pai, que ali trabalha como guarda e que depois será internado como paciente, em uma colônia de loucos da qual levará consigo a recordação alucinante por toda a vida, precocemente alcoolizado e por sua vez interno intermitente de manicômios: mas também intelectual empenhado como poucos, preparado culturalmente pela leitura dos grandes romances franceses e russos à adesão entusiasta à Revolução de Outubro. Em 1918 o encontramos de fato maximamente militante, autor de um manifesto (11 de maio, no jornal ABC) e de numerosos artigos de ação socialista,

posteriormente recolhidos em volume após sua morte aos quarenta e um anos.

Os romances mais célebres são três. O primeiro, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), contém uma exasperada autobiografia de um “humilhado e ofendido”, no qual um historiador da literatura e um crítico como José Veríssimo reprovava a ausência de distanciamento em relação à crônica vivida em primeira pessoa, a incapacidade da síntese exemplar, a detalhada recordação de cada ofensa, cada abuso. O segundo, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915, mas publicado antes em capítulos no *Jornal do Comércio*, em 1911) é sem dúvida a obra-prima, em terceira pessoa dessa vez, na patética, abafada, mas muito pungente narração da história do empregado do Arsenal da Marinha, a quem o ingênuo patriotismo leva primeiro, em meio ao escárnio dos medíocres, à internação no manicômio e, depois, em meio à indiferença dos bem-pensantes, à prisão e à condenação à morte. O terceiro e último é *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919, edição de Monteiro Lobato), novamente em primeira pessoa, com o testemunho direto, mas do outro lado da barricada em relação à crônica mundana de João do Rio, do “Rio que se civiliza”.

O maximalismo de Lima Barreto, que via as coisas do seu ângulo visual de pequeno-burguês suburbano, integrando presente e passado em sua iconoclastia dos valores consagrados, podia parecer às vezes contraditório. Porque condenava, por exemplo, por um lado o imobilismo social e por outro o “progresso” em seus aspectos mais externos e vistosos; os grandes aglomerados de edifícios e o arranha-céu no lugar do palacete, o cinema, o jogo de futebol, a mulher que trabalha fora de casa, o imigrante desordeiro e velhaco; por fim, a república canhestra e reacionária, em lugar do paternalista, preocupado governo imperial de Dom Pedro II.

A sátira, a caricatura de uma sociedade de meias figuras, morais e políticas, continua nas obras que chamaremos “menores” unicamente porque nos chegaram inacabadas, fragmentadas e frequentemente publicadas postumamente com o arbítrio inevitável em tais casos.

Entre estas, *Numa e a Ninfá* (1915) é uma sátira política e social na qual os tipos que atuam na cena pública, o deputado, o grande eleitor, o imigrante russo, são estilizados em caricaturas. No incompleto *Clara dos Anjos* (a primeira redação é de 1904–1905, mas a edição é póstuma), a humilhação do mulato do subúrbio é vista na perspectiva feminina. E ainda nas reflexões e memórias da vida no manicômio de *Cemitério dos vivos* (póstumo), novamente autobiografia e estilização literária se encontram sem se fundir. O resultado é aquele de uma “verdade” documentária que, se recorda o Dostoiévski da *Casa dos mortos*, conserva-nos também o testemunho daquilo que era um hospício nos primeiros anos do século. Chegamos assim a *Os bruzundangas* (1922), que como as *Lettres persanes* de Montesquieu, introduz um “estrangeiro” a descrever a terra de Bruzundanga, isto é, o Brasil de 1920. A obra, entre as últimas em que Lima Barreto trabalhou, tem em sua lúcida ironia, na cerrada crítica social, no claro engajamento político e ideológico, um tom bem diverso do “estranhamento” do matuto Tibúrcio da Anunciação, ainda que o jogo seja o mesmo.

Na crítica de Lima Barreto às instituições, o estilo, aquela sua prosa descuidada, de períodos breves, impressionista como aquela de Raul Pompeia, mas deliberadamente menos trabalhada, grosseira, cheia de cacofonias e de repetições, é arma de primeiro plano. O inimigo, como para Juó Bananére, mas em outro nível, é o parnasiano. Mas é um inimigo mais por aquilo que representa: o bem-estar burguês, talvez a Academia, que por aquilo que exprime. Em trechos antológicos, de uma secura extraordinária, como aqueles inseridos aqui e ali no *Policarpo Quaresma* (esse pequeno Quixote florianista que a história espera ao fim da estrada da vida para lhe despejar em cima todas as desgraças que merecem os pobres de espírito, os ingênuos, os idealistas), há repentinas quedas de tom: um adjetivo inútil, enquanto epíteto constante, um advérbio sobrando, uma rima involuntária, uma frase feita (de gente pobre que fala correto). Lima Barreto deveria ganhar na tradução: na qual aquilo que conta é o conteúdo ou também, se o tradutor é fiel, a base sintática. Eis aqui a conversa de dois intelectuais de Bruzundanga (parnasianos para os adeptos aos trabalhos), captada pelo persa de turno:

Num dado momento Kotelniji disse para Worspikt:

— Gostei muito desse teu verso: “há luna loura linda leve, luna bela!”

O autor cumprimentado retrucou:

— Não fiz mais do que imitar Tuque-Tuque, quando encontrou aquela soberba harmonia imitativa, para dar ideia do luar, “Loga Kule Kulela logalam”, no seu poema “Kulelau”.

Wolpuk, porém, objetou:

— Julgo a tua excelente, mas teria escolhido a vogal forte “u”, para basear a minha sugestão imitativa do luar.

— Como? — perguntou Worspikt.

— Eu teria dito: “Ui! lua uma pula, tu moo! sulla nuit!”

— Há muitas línguas nela — objetou Kotelniji.

— Quantas mais melhor, para dar um carácter universal à poesia que deve sempre tê-lo, como ensina o mestre — defendeu-se Wolpuk.

Os bruzundangas, 1923, póstumo.

O que não é menos feroz que o relato (tornado anedota internacional) da batalha naval (histórica) de Policarpo Quaresma:

E assim era. Quase todas as tardes havia bombardeio, do mar para as fortalezas, e das fortalezas para o mar; e tanto os navios como os fortes saíam incólumes de tão terríveis provas.

Triste fim de Policarpo Quaresma, 1911.

Mas Lima Barreto não sorri para divertir. Escarnece para esconder sua desfeita de homem: e é nestes momentos que é verdadeiramente um grande escritor:

Lembrava-me de que deixara toda a minha vida ao acaso e que a não pusera ao estudo e ao trabalho de que era capaz. Senti-me repelente, repelente de fraqueza, de falta de decisão e mais amolecido agora com o álcool e com os prazeres... Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro...

Às minhas aspirações, àquele forte sonhar da minha mocidade, eu não tinha dado as satisfações devidas.

A má vontade geral, a separação dos outros tinham-me amedrontado, atemorizado, feito adormecer, a Zelia com seu cortejo de grandeza e de força. Rebaixara-me, tendo medo de fantasmas e não obedecera ao seu império.

Recordações do escrivão Isaías Caminha, 1909.

Junto da obra linear de Lima Barreto, no plano da escrita como naquele da ideologia, podemos recordar ainda a polifonia tumultuosa, bárbara e ambígua de Adelino Magalhães (1887–1969): um escritor complexo, para iniciados, cuja frequência é comprometida, por um lado, no nível mais baixo, pelo bom-mocismo que condena ao inferno das bibliotecas os seus livros “pornográficos”, por outro, no nível ideológico, por uma postura existencial de vate-super-homem, bíblico e romântico, místico e erotômano. Some-se a isso uma escrita definhada como impressionista, mas que é a verdadeira herdeira do simbolismo, com seus pontos de exclamação, as reticências de suspensão, as maiúsculas, as frases nominais, as invenções lexicais e a não integração em escolas literárias das quais ele, embora acompanhando-lhes e frequentemente lhes percorrendo as invenções, ignora culturalmente a existência. E se compreenderá como, desde a estreia escandalosa (*Casos e impressões*, 1916), que colocava no mercado produtos só aceitos no Brasil após uma decantação dos nomes de Breton, Aragon, Éluard, Reverdy, mas também de Joyce e do Lawrence de *Lady Chatterley*, até *Quebra-luz*, de 1946, a carreira do escritor tenha sempre sido um “exercício na penumbra”. Os amigos, os admiradores, os críticos, estão todos em uma faixa de intelectuais espiritualistas de procedência simbolista, e para ele invocam uma lista de nomes que vai de Lautréamont a Proust. Será preciso esperar que passem ainda alguns anos e talvez, além da barreira dos pontos de exclamação e das reticências, descobrir-se-á em Adelino de Magalhães um autêntico, singularíssimo escritor.

10. O teatro entre realismo e crepuscularismo

Em nenhum nível de sua cronologia, a literatura brasileira — ainda que tenha poetas, narradores, ensaístas que valem a pena apontar ao mundo, resgatando-os do isolamento em que foram colocados pelo inicial condicionamento linguístico — pôde produzir um autor dramático que esteja para as letras nacionais como Shakespeare está

para as inglesas, Lope e Calderón para as espanholas, Molière e Racine para as francesas, Gil Vicente para as portuguesas e Pirandello para as italianas. De tal afirmação podem talvez ser excluídos os últimos sessenta anos: mas aqui o discurso, como para qualquer outro teatro, deve se desenvolver numa perspectiva diversa.

Permanecendo dentro dos limites do espetáculo “histórico”, pode-se afirmar que, a não ser pelas poucas exceções apontadas até aqui, a cena brasileira viveu quase sempre de adaptações do repertório estrangeiro. E um repertório nacional se constitui a muito custo na “história da literatura dramática brasileira”, retalhando da atividade maior de narradores, poetas, ensaístas, as franjas ociosas e divertidas dedicadas por eles à cena. O resultado é que tal situação, por um lado, obriga-nos a superestimar, ainda que somente para maior iluminação crítica daqueles autores, textos que em si não dizem muito; e, por outro, nos induz a uma distinção — tão absurda quanto inoperante em uma história que quer ser da literatura e não do espetáculo — entre “textos dotados de qualidades literárias” e textos eminentemente teatrais.

10.1. machado de assis

O primeiro nome a se apresentar neste novo parágrafo teatral, inserido à força no contexto que se desejaria harmônico de uma história da tradição estilística, é o de Machado de Assis. É costume começar cada capítulo sobre o Machado autor dramático com a “verdade crua” dita por Quintino Bocaiuva (1836–1912), por sua vez autor de truculentos dramas românticos, ao amigo que lhe pedia um juízo acerca de suas primeiras comédias (*Desencantos*, 1861; e sobretudo *O caminho da porta*, 1862; *O protocolo*, 1863), escritas justamente após tantas traduções de Sue, Beaumarchais, Dumas Filho: “As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses [...] são belas porque são bem escritas. [...] As tuas comédias são para serem lidas, e não representadas”.

Machado teria aceitado o veredito e — embora continuando a se ocupar ativamente de teatro com textos que não só se adensam nas primeiras décadas de produção literária, mas também que o acompanham por todo o arco da vida (*Quase ministro*, 1863; *Os deuses de casaca*, 1866; *Antes da missa*, 1978; *Tu só, tu, puro amor*, 1881; *Não consultes médico*, 1896; *Lição de botânica*, 1908) e sobretudo com uma vigilante, amorosa, constante obra de crítico teatral — canalizaria para outras formas expressivas a própria carga poética. Mais agudamente, Ruggero Jacobbi declara que Machado não foi autor dramático porque os tempos, no Brasil, não mereciam um Machado de Assis: como que reconhecendo que enquanto o poeta ou o narrador se pode permitir saltar sobre gerações e falar à posteridade, o dramaturgo deve (aliás, quer, do contrário não faria teatro) estabelecer um diálogo com os próprios contemporâneos. Da obra teatral de Machado permanece, de todo modo, uma finíssima *Lição de botânica*, na qual reencontramos o diálogo leve, a atmosfera, as personagens, tantas, dos contos e romances da primeira fase (a jovem viúva, o botânico tímido, barão e sueco, o final alegre e bem composto). Permanece talvez o romântico *Tu só, tu, puro amor*, que propõe em termos garrettianos (*Um auto de Gil Vicente*, mas também o poemeto “Camões”) o caso para-histórico e, para nós, “tassiano” de um Camões exilado por amor: no qual é, todavia, interessante, e não aprofundado pela crítica avessa a antiquilhas, o jogo de incrustação linguística em que o culto Machado de Assis evoca constantemente cartadas estilísticas tomadas diretamente da fonte camoniana (“Vinde cá...”, na boca de Catarina de Ataíde, como “Vinde cá, meu tão certo secretário” da célebre canção, etc.).

10.2. frança júnior

Do teatro diletante de Machado ao teatro profissional de França Júnior (1838–1890) e de Artur Azevedo: mas também da artificiosidade da reconstrução histórica e da literariedade do provérbio, ao gosto do “spectacle dans un fauteuil” de Musset, à contemporaneidade e coralidade envolvente da revista e da comédia de costumes.

Como definição de *cliché*, pode-se dizer que França Júnior é o Martins Pena do “Segundo Reinado”, com a mesma estilização tipológica (o fazendeiro paulista, o comerciante português, o estrangeiro ávido e arrivista, o político logorreico), embora com menor capacidade de ligar entre si os diferentes ingredientes estilísticos. Para o historiador dos costumes, é esta uma fonte interessantíssima, como as contemporâneas incisões caricaturais que abundam nos impressos da época. Entre todos os textos, uma boa comédia é *As doutoras* (1889), libelo feminista incrustado, porém, de todos os preconceitos de uma sociedade que não desejava que o rosto “saudosos” do Rio de Janeiro mudasse, não desejava que as mulheres estudassem, não desejava que os caipiras e caboclos se tornassem homens da cidade, não desejava que os imigrantes adquirissem os mesmos direitos dos nativos. É o mesmo espírito nostálgico, brilhante e reacionário que circula nos *Folhetins*, as crônicas jornalísticas nas quais a França era mestre: mas também o mesmo gosto que, do outro lado do oceano, motiva as paralelas sátiras de revisteiras do *pendant* português de França Júnior, a saber, Gervásio Lobato (*As médicas* de Lobato é de 1888).

10.3. qorpo santo

Entre as malhas da cronologia teatral codificada, que pretende uma transição direta de França Júnior a Artur Azevedo, a crítica, na pessoa de Guilhermino César, historiador da literatura riograndense e um seu entusiasta paladino, introduziu nos últimos tempos um nome novo, aquele de Qorpo Santo, como um Sousândrade do teatro. De Qorpo Santo (pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, nascido na Vila do Triunfo, no Rio Grande do Sul em 1829, morto em Porto Alegre em 1883), existia vagamente, antes da atual redescoberta, a lenda. E era a lenda de um homem que, do decoro cotidiano de uma vida burguesa (uma certa consistência patrimonial, mulher e filhos, comerciante e professor primário na grande vila que Porto Alegre era então), aprofunda de modo imprevisto em uma loucura da qual são sinais externos a eleição do nome artístico na zona mística do vocabulário,

además com um “Q” pouco ortodoxo escolhido com base em precisas convicções ortográficas, a grafomania literária e, enfim, a autoedição na tipografia fundada justamente para publicar os seus textos unanimemente recusados: tudo isso entre uma pausa e outra da internação manicomial imposta pela autoridade judiciária. No ápice da loucura, por volta de 1866, Qorpo Santo compõe quase todo o próprio teatro apresentado nos fascículos da *Ensiqlopèdia ou Seis mezes de huma enfermidade*, da qual restaram somente três cadernos.

Os loucos do século XIX eram os precursores dos sábios do nosso século; porque hoje Qorpo Santo é um grande nome teatral, citado como iniciador do teatro do absurdo, antes de Jarry, e naturalmente de Adamov, Beckett, Genet... Na realidade, as nove comédias até agora conhecidas (entre as quais *As relações naturais*; *Mateus e Mateusa*; *Hoje sou um, e amanhã outro*, etc.) são extremamente interessantes, pelos temas, que somente um louco podia evidentemente afrontar no clima de bom-mocismo da época: quase de homossexualidade (com o aparecimento de duas figuras verdadeiramente beckettianas, Tamandaré e Tatu, da *Separação de dois esposos*), de dupla personalidade, de crítica às instituições (se bem que aqui o *cliché* seja mais ou menos aquele corrente, e não erra Guilhermino César ao nomear justamente França Júnior). E depois, mais que o diálogo, bastante convencional, e a língua, pela qual não se sabe bem onde começa a voluntariedade da infração, interessa hoje a concepção “aberta” do texto dramático. Citaremos somente a intrusão de curiosíssimas rubricas da *commedia dell’arte* ou do teatro do absurdo, como:

Pode acabar assim; ou com a cena da entrada do Inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atracações e descomposturas etc.

Ou então:

Deve ir descendo o pano muito devagarzinho, e assim terminar o 3º ato desta Comédia ou Tragédia...

As comédias são todas rigorosamente assinadas, datadas e arrematadas por indicações do seguinte teor:

José Joaquim de Campos Leão, Qorpo Santo, aos 37 anos de idade, em quatro ou cinco horas de trabalho.

10.4. artur azevedo e a sua época

O discurso é retomado no nome de Artur Azevedo (1855–1908), o único verdadeiro homem de teatro no qual o Brasil oitocentista até então realmente se reconheceu. Irmão de Aluísio, o romancista de *Cortiço*, maranhense, poeta parnasiano de verve humorística e sentimental, autor de agradáveis contos em prosa e em verso, Artur Azevedo é, na linha da comédia de costumes que vem de Martins Pena, aquele que soube fundir em textos teatrais de mui digna feitura as duas tendências, até então bem distintas, do teatro popular e do teatro culto, o repertório clássico e aquele operístico, Molière e Offenbach, o provérbio “anexim” de tradição popular e a ariazinha de gosto escarnecedor. A sua comédia-opereta, na qual tudo é teatral, na qual os papéis são escritos para tal ou qual determinado ator e visando aquela representação, na qual não há aprofundamento psicológico, não há imaginação de tramas, não há ideologia, divertiam imensamente o público daquele tempo. Agradam ainda hoje, se um *canovaccio*¹³² como aquele de *O mambembe* (1904), que traz ao brasileiro o tema ubíquo do teatro no teatro, da *farândula* que gira de teatro em teatro, de praça em praça, pelo país, pôde ser retomado reacendendo, também por seus graciosos *intermezzi* musicais, grandes sucessos junto ao público malicioso como aquele do século xx. Mais que nas deliciosas paródias dos textos nacionais (Coelho Neto) e estrangeiros, mais que nas comédias ambiciosas (*A joia*, 1879; *O badejo*, 1898; *O dote*, inspirada por um conto da romancista Júlia Lopes de Almeida, que José Veríssimo dizia preferir a Coelho Neto), o espírito de Artur Azevedo e de sua época precisou, de todo modo, refletir-se, no Rio do fim do século, no gênero revista. Emblemática aqui é *A capital federal*, que, retomando o tema e o título de um romance de Coelho Neto (1893), mas adotando a estrutura teatral do conhecidíssimo *Morgado de Fafe em Lisboa* (1860) de Camilo Castelo Branco, leva aos palcos brasileiros a oposição campo-cidade já codificada na narrativa e na

prosa contemporâneas. Como um Morgado de Fafe metropolitano, “Seu” Eusébio, o rústico que migrou para a cidade, concluía a sua aventura de perdição na corte:

A vida da capitá não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria.

Tudo isso com licença do futuro Monteiro Lobato e como resposta distante à Aninha, de Martins Pena, que só desejava ver pessoalmente as maravilhas do Rio.

10.5. coelho neto

Na torrencial produção de Coelho Neto não podia faltar o teatro: o qual não foi, todavia, simples episódio (mais de vinte dramas publicados, em seis volumes; a patética obstinação em “dirigir” a escola de teatro municipal) na vida do escritor, que acreditava no teatro como meio direto de comunicação com aquele público que ele atingia de todo modo com as suas histórias envolventes. Costuma-se reagir, especialmente por parte dos homens de teatro, contra a “língua” de Coelho Neto: que tornaria improponíveis hoje os seus textos. A verdade está talvez no fato de que justamente os conteúdos envelheceram. Não há mais para nós nada de paradigmático, de universal, em seus casos de consciência, em suas descrições de famílias arruinadas, nas anagnórises, nas histórias patéticas de atrizes que riem em cena enquanto em casa o filhinho morre, ou de mulheres ibsenianas desencantadas das localíssimas casas de boneca (*A muralha*, 1907), nos problemas provocados por acontecimentos de guerra que colocam ao médico (*vae victis!*)¹³³ o dilema de suprimir ou não o fruto da culpa—não culpa para salvar a mãe (a qual naturalmente não é salva e se mata, *O intruso*, 1918). O mais suportável Coelho Neto é talvez justamente aquele bufão do início: que parodia os espíritas e as superstições locais (*O relicário*, *Os raios x*, 1911); e o melhor, aquele da realização logo individuada pelos contemporâneos que a aplaudiram longamente, *Quebranto* (1908), drama da enésima reencarnação do provinciano na cidade. Nele, todavia, é nova a

caracterização expressionista, uma vez que o “rústico” não vem mais de Minas ou de São Paulo, mas é um autêntico seringueiro amazônico.

11. Teatro histórico e “reação idealístico-simbolista”

Sílvio Romero definia o teatro de Coelho Neto como “reação idealístico-simbolista”: naturalmente reação ao teatro de revista de Artur Azevedo. Os verdadeiros representantes do “idealismo-simbolista” foram, porém, os decadentes, parnasianos, penumbristas, crepusculares, com os quais o vital Coelho Neto não se podia identificar totalmente. Há um pouco de tudo. Começa-se com o trabalho “histórico-nacional”, *O secretário d’el-rei* (1904) de Oliveira Lima (1867–1928), simples *divertissement* do erudito que permanece nas letras brasileiras como o historiador de *Dom João VI no Brasil* (1908). Em seguida o drama de Afonso Arinos, *O contratador dos diamantes* (escrito em 1904, representado em São Paulo em 1913, publicado em 1917), elegante incursão no século XVIII “mineiro” com um bom *crescendo* dramático, não obstante o final didático antilusitano (o protagonista, antes de ser levado para Lisboa por ordem do Marquês de Pombal, lança o próprio anátema aos pósteros desde as montanhas de Minas). Parte daí aquela corrente do teatro “histórico” entre a viagem pitoresca no tempo, a caricatura e a re-evocação patriótica com a qual os comediógrafos dos anos 30 reagirão “civicamente” ao estímulo político que vem do Estado Novo de Getúlio Vargas. Os nomes são aqueles de Viriato Correia (*A marquesa de Santos*, 1938; *Tiradentes*, 1939), Raimundo Magalhães Júnior (*Carlota Joaquina*, 1939, e *Vila Rica*, 1944), Joraci Camargo (*O Duque de Caxias*, 1937), etc.

O precedente teatro simbolista, embora frustrado no plano da realização cênica, conservara sempre, de todo modo, um tom mais alto e dignamente literário. E aqui se parte da fantasia romântica de

Goulart de Andrade (1881–1936), que em *Numa nuvem* reconstrói fantasiosamente o clima de uma Florença *cinquecentesca*, e se chega ao drama em tom menor, mas sempre sábio e bem dosado daquele mestre do gosto que foi João do Rio (que refaz Oscar Wilde, de quem traduzira *Salomé*; e depois tenta o teatro intimista, o melodrama, o gênero brilhante, paradoxal, de salão: de *Última noite a Eva*, 1915).

Há, depois, o teatro “noturno e mórbido” de Roberto Gomes (1882–1922, suicida na noite de Natal), autor de *Berenice* e de *O canto sem palavras* (1897–1927). E há o *Malazarte* de Graça Aranha, a tentativa mais ambiciosa e a melhor não realização desse frustrado teatro de ideias. Levado à cena em 1911, no Théâtre de l’Œuvre de Paris, é publicado em francês antes que no original português. O seu protagonista é um Peer Gynt tropical, tomado do folclore ibérico para simbolizar a alegria metafísica que está na pânica integração no Cosmo e repropõe, ainda mais esquematizados na apresentação dramática, os temas da meditação filosófica do panestetismo presente nas obras narrativas e nos textos teóricos de Graça Aranha.

Em 1916, retorna com Cláudio de Sousa (1876–1954) o tema cidade-campo. Mas agora os dois termos da dicotomia se revestem de novos conteúdos: não mais o rústico que vai para a cidade, mas a burguesia aristocratizante do interior que afirma a própria moralidade contra o cosmopolitismo da capital. Vale talvez a pena, na monotonia e platitude de um teatro provincial, seguir um tema como este e vê-lo mudar pouco a pouco de significado, enquanto ao redor mudam os valores sociais, morais, políticos. Até que, em 1921, enquanto a revolução modernista bate na porta (mas não ainda para o teatro), Gastão Tojeiro fará representar no Rio de Janeiro *Onde canta o sabiá*: texto em que a dicotomia cidade-campo opõe não mais o interior à costa, a “roça” à corte, mas o Brasil “melhor país do mundo” em sua ainda edênica rusticidade a uma Europa corrompida que deve ser então repudiada. Trinta e cinco anos antes, Eduardo Prado escrevera:

Do mundo o melhor é a Europa, da Europa a França, da França Paris, de Paris, todo o perímetro do *pavê du bois du Bologne*!

Diário, 1886.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO

Cf. a bibliografia do capítulo anterior.

AUTORES INDIVIDUAIS

BARBOSA, RUI (Rui Barbosa de Oliveira: Salvador, BA, 5 de novembro de 1849 – Petrópolis, RJ, 1º de março de 1923).

Textos: Obras literárias: Da vasta produção de Rui Barbosa, homem político e jurisconsulto, citam-se aqui apenas os textos que contêm preponderante intencionalidade literária (dos quais não é preterível a *Réplica às defesas da redação do projeto do Código Civil*, Rio de Janeiro, 1904, obstinado capítulo da história da língua no Brasil): *O Papa e o Concílio*. Rio de Janeiro, 1877; *Elogio de Castro Alves*. Bahia, 1881; *Cartas de Inglaterra*. Rio de Janeiro, 1896; Homero Pires (ed.), *Páginas literárias*. Bahia, 1918 (antologia); Id., *Cartas políticas e literárias*. Bahia, 1919 (antologia); *Oração aos moços*. São Paulo, 1921; *A queda do império*. Rio de Janeiro, 1921. Edições modernas: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1943; Virgínia Cortes de Lacerda (ed.), *Escritos e discursos seletos. (Oratória política. jurídica e acadêmica. jornalismo. ensaio. filologia)*. Rio de Janeiro, 1966.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Rui Barbosa”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1907, série VI; CONSTÂNCIO ALVES, “Rui Barbosa”, in *Bahia ilustrada*. Rio de Janeiro, agosto de 1908; HOMERO PIRES, *Rui Barbosa escritor e orador*. Bahia, 1922; JOÃO RIBEIRO, “Rui Barbosa”, in RABL, janeiro–junho de 1923, n° 25–26; LAUDELINO FREIRE, “Elogio de Rui Barbosa” (1924), in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1936; RENATO ALMEIDA, “Revisão de valores: Rui Barbosa”, in *Movimento brasileiro*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1929; JOÃO DORNAS FILHO, “Algumas notas sobre o escritor Rui Barbosa”, in *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1939; TENÓRIO DE ALBUQUERQUE, *A linguagem de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1939; CÂNDIDO MOTA FILHO, *Rui Barbosa. esse desconhecido*. São Paulo, 1942; LUÍS VIANA FILHO, *A vida de Rui Barbosa*. São Paulo, 1943 (7ª ed., São Paulo, 1965); FIDELINO DE FIGUEIREDO, “A personalidade literária de Rui Barbosa”, in *Brasília*. Coimbra, 1942, t. I; LUÍS DELGADO, *Rui Barbosa. Tentativa de compreensão e síntese*. Rio de Janeiro, 1945; CARLOS HENRIQUE DA ROCHA LIMA, *Através da “Oração aos moços”. tentativa de interpretação estilística de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1949; GLADSTONE CHAVES DE MELO, *A língua e o estilo de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1950; AMÉRICO JACOBINA LACOMBE, *Formação literária de Rui Barbosa*. Coimbra, 1954; EUGÊNIO GOMES, “Rui”, in *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 304–323; R. MAGALHÃES JÚNIOR, *Rui. o homem e o mito*. Rio de Janeiro, 1963 (2ª ed., 1965); ERNESTO LEME, *Rui e a questão social*. São Paulo, 1965; BOSI, *Pré-modernismo*; EVARISTO MORAIS FILHO, *Rui Barbosa e a filosofia existencial cristã*. Rio de Janeiro, 1983.

LAET, CARLOS DE (Carlos Maximiliano Pimenta de Laet, Conde de Laet [título papalino]: Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1847 – 7 de dezembro de 1927).

Textos: Da vasta produção, ainda esparsa em jornais e revistas, estão reunidos em volumes: *Em Minas. viagens. literaturas. filosofias*. Rio de Janeiro, 1894; *A heresia protestante. Polêmica com um pastor presbiteriano*. São Paulo, 1907; Múcio Leão (org.), *O frade estrangeiro e outros escritos*. Rio de Janeiro, 1953; Eugênio Gomes (org.), *Polêmica de Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro, 1957; ed. antológica: Francisco Leme Lopes (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 73. Rio de Janeiro, 1967; *Obras seletas*, vol. I: Rio de Janeiro, 1983 (crônicas); vol. II: Rio de Janeiro, 1984 (polêmicas); vol. III: Rio de Janeiro, 1986 (discursos).

Estudos: LAUDELINO FREIRE, “Carlos de Laet”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1927; JÔNATAS SERRANO, “O mestre da ironia”, in *Homens e ideias*. Rio de Janeiro, 1930; ANTÔNIO J. CHEDIAK, *Mobilidade do léxico de Carlos de Laet*. Rio de Janeiro, 1941; Id., *Carlos de Laet. o polemista*, série I: São Paulo, 1942; série II: Rio de Janeiro, 1943; EUGÊNIO VILHENA DE MORAIS, “O Veuillot brasileiro”, in *Revista Natal*. Rio de Janeiro, dezembro de 1947; número especial da revista *Verbum*, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, dezembro de 1947; FAUSTO CUNHA, “Laet, príncipe imperfeito”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1967, caderno nº 4; GERALDO B. DE MENEZES, *Homens e ideias à luz da fé*, 1983.

RIBEIRO, JOÃO (João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes: Laranjeiras, SE, 24 de junho de 1860 – Rio de Janeiro, 13 de abril de 1934).

Textos: Poesia: *Dias de sol*. Rio de Janeiro, 1884; *Avena e cítara*. Rio de Janeiro, 1885; *Versos (1879–1889)*. Rio de Janeiro, 1889; *Intermezzo* (de Heine). Rio de Janeiro, 1894; 2ª ed., 1902; “Auto das Guerras de amor”, in RABL, nº 6. Ensaio: *Páginas de estética*. Lisboa, 1905 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1964); *O fabordão. crônica de vários assuntos*. Rio de Janeiro, 1910; *O folklóre (estudos de literatura popular)*. Rio de Janeiro, 1919; *Notas de um estudante*. São Paulo, 1921; *Colmeia*. São Paulo, 1923; *Cartas devolvidas*. Porto Alegre, 1926 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1961); *Floresta de exemplos*. Rio de Janeiro, 1931 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1959). Obras de divulgação: *História do Brasil. curso superior*. Rio de Janeiro, 1900 (14ª ed. por Joaquim Ribeiro, Rio de Janeiro, 1955; 21ª ed., Rio de Janeiro, 1969); *Compêndio da história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1906 (em colaboração com Sílvio Romero); *Frases feitas. Estudo conjectural de locuções. ditados e provérbios*, série I: Rio de Janeiro, 1908; série II: Rio de Janeiro, 1909 (2ª ed. em um volume, Rio de Janeiro, 1960); *A língua nacional*. São Paulo, 1921 (2ª ed., São Paulo 1933); *Curiosidades verbais*. São Paulo, 1927. Traduções: Edmondo de Amicis, *Coração*. Rio de Janeiro, 1893 (40ª ed., Rio de Janeiro, 1934); *Crepúsculo dos deuses*. Lisboa, 1905 (antologia de contos alemães: E. Lembach, G. Keller, K. E. Franzos, A. Hensel, Th. Fontane, A. Gugits, Th. Kirschner, W. Schmidt-Bonn). Crítica: Vários volumes com o título genérico *Crítica*, ed. por Múcio Leão, desde 1952: *Clássicos e românticos*. Rio de Janeiro, 1952; *Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; *Poetas. Parnasianismos e simbolismo*. Rio de Janeiro, 1952; *Autores de ficção*. Rio de Janeiro, 1959; *Críticos ensaístas*. Rio de Janeiro, 1959; *Filólogos*. Rio de Janeiro, 1961. Ed. antológica: Múcio Leão (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 49. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: ARARIPE JÚNIOR, “João Ribeiro, filólogo e historiador”, in *História do Brasil. curso superior*, op. cit.; JOSÉ VERÍSSIMO, “O Sr. João Ribeiro, poeta”, in *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1906, série V; Id., *João Ribeiro*, ibid. Rio de Janeiro, 1907, série VI; MÚCIO LEÃO, *João Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1934; Id., “O pensamento de João Ribeiro”, in RIHGB, julho-setembro de 1960; Id., *João Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1962; CASSIANO RICARDO, *João Ribeiro e a crítica do pré-modernismo*, in *Curso de crítica* (vários autores). Rio de Janeiro, 1956; BRITO BROCA, “Um grande livro”, in *Horas de Leitura*. Rio de Janeiro, 1957; EDUARDO FRIEIRO, “Notas

sobre João Ribeiro”, in *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 53–54, julho–dezembro de 1960; OTTO MARIA CARPEAUX, “O exemplo do velho”, in SLESP, 21 de julho de 1962; Augusto Meyer, “João Ribeiro ensaísta”, in *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1964; ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS, “João Ribeiro (Bibliografia sobre a sua obra)”, in *RdL*, setembro de 1960, suplemento nº 4; MÚCIO LEÃO, *João Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1962; BORIS SCHNEIDERMAN, “João Ribeiro Atual”, in *Revista Estadual Brasileira*, São Paulo, 1971, nº 10; ANTÔNIO HOUAISS, “João Ribeiro redivivo”, in Hildon Rocha (ed.), *João Ribeiro: A língua nacional e outros estudos linguísticos*. Petrópolis, 1979. O número monográfico dedicado a João Ribeiro da revista *Dialética*, Maceió, 1997, t. iv, nº 4.

POMPEIA, RAUL (Raul d’Ávila Pompeia: Jacuecan ga, próximo de Angra dos Reis, RJ, 12 de abril de 1863 – Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1895, suicida).

Textos: *Uma tragédia no Amazonas* (novela). Rio de Janeiro, 1880; “Microscópicos” (contos), in *Comédia*. São Paulo 1881; “As joias da coroa” (novela), in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, março–maio de 1880 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1935; 3ª ed., 1963); *O Ateneu* (romance). Rio de Janeiro, 1888 (11ª ed., São Paulo 1968); *Canções sem metro*. Rio de Janeiro, 1900 (ed. póstuma; 3ª ed., Rio de Janeiro, 1963); “Prosas esparsas”, in RABL, junho de 1920–março de 1921; Brito Broca (ed.), *Cartas da corte*, in *RdL*, dezembro de 1959, nº 12. Ed. antológica: Temístocles Linhares (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 8. Rio de Janeiro, 1957; Afrânio Coutinho (ed.), *Obras*. Rio de Janeiro, 1981–1984, 10 vols. (obra completa).

Estudos: CAPISTRANO DE ABREU, “Raul Pompeia”, in *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1882; Id., *Ensaio e estudos*. Rio de Janeiro, 1931, série I; ARARIPE JÚNIOR, “Raul Pompeia, *O Ateneu* e o romance psicológico”, in *Novidades*, Rio de Janeiro, dezembro de 1888–março de 1889, agora in *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II; DOMÍCIO DA GAMA, “Elogio de Raul Pompeia”, in *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1934; NESTOR VÍTOR, in *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; ELÓI PONTES, *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro, 1935; OLÍVIO MONTENEGRO, “*O Ateneu*”, in MONTENEGRO, *Romance*; JOSÉ LINS DO REGO, “Raul Pompeia”, in *Conferências no Prata*. Rio de Janeiro, 1946; BRITO BROCA, *Raul Pompeia*. São Paulo, 1954; EUGÊNIO GOMES, “Raul Pompeia”, in *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958; Id., *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958; MARIA LUÍSA RAMOS, *Psicologia e estética de Raul Pompeia*. Belo Horizonte, 1958; WILSON MARTINS, *Joias da literatura*, in SLESP, 5 de junho de 1962; LÊDO IVO, *O universo poético de Raul Pompeia com canções sem metro e outros poemas em prosa*. Rio de Janeiro, 1963; WILSON MARTINS, “Arredores de Pompeia”, in SLESP, 15 de fevereiro de 1964; VIRGÍNIUS DA GAMA E MELO, “Cromatismo em Pompeia”, in SLESP, 13 de fevereiro de 1964; Id., “O ser e o querer em *O Ateneu*”, in SLESP, 21 de março de 1964; ROBERTO SCHWARZ, “*O Ateneu*”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, 1965; SILVIANO SANTIAGO, “*O Ateneu*: contradições e perquirições”, in *Luso-Brazilian Review*, inverno de 1967, t. IV, nº 2, pp. 53–78; ARTUR DE ALMEIDA TORRES, *Raul Pompeia (estudo psicoestilístico)*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed., 1972); FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *O brinquedo absurdo*. São Paulo, 1978; LEYLA PERRONE-MOISÉS, “Ducasse-Pompeia”, in *La quinzaine littéraire*, Paris, 1980; Id., “Lautréamont e Raul Pompeia”, in *Revista de Cultura Vozes*, agosto de 1980.

COELHO NETO (Henrique Maximiano Coelho Neto: Caxias, MA, 21 de fevereiro de 1864 – Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1934).

Textos: Romances: *A capital federal. impressões de um sertanejo*. Rio de Janeiro, 1893 (5ª ed., Porto Alegre, 1928); *Miragem*. Rio de Janeiro, 1895 (4ª ed., Porto Alegre, 1926); *O rei fantasma*. Rio de Janeiro, 1895; *Inverno em flor*. Rio de Janeiro, 1897 e Porto Alegre, 1897 (4ª ed., Porto Alegre, 1926); *O morto. memórias de um fuzilado*. Rio de Janeiro, 1897 (3ª ed., Porto Alegre, 1926); *O paraíso*. Rio de Janeiro, 1898; *O Rajá de Pendjab*. Rio de Janeiro, 1898, 2 vols.; *A conquista*. Rio de Janeiro, 1899 (3ª ed., 1930); *Saldunes*. Rio de Janeiro, 1890; *Tormenta*. Rio de Janeiro, 1901; *Esfinge*. Porto Alegre, 1908; *Rei negro. romance bárbaro*. Porto Alegre, 1914 (2ª ed., Porto Alegre, 1926); *O mistério*. São Paulo, 1920 (em colaboração com Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia); *O polvo*. Porto Alegre, 1924; *Imortalidade*. Porto Alegre, 1926 (lenda); *Fogo fátuo*. Porto Alegre, 1929. Contos: *Rapsódias*. Rio de Janeiro, 1891; *Praga*. Rio de Janeiro, 1894; *Baladilha*. Rio de Janeiro, 1894; *Fruto proibido*. Rio de Janeiro, 1895; *Sertão*. Rio de Janeiro, 1896; *Álbum de Caliban*. Rio de Janeiro, 1897, 2 vols.; *Romanceiro*. Rio de Janeiro, 1898; *A árvore da vida*. Porto Alegre, 1929 (*Contos escolhidos*. Porto Alegre, 1914). Além disso: 14 vols. de *Teatro* (recorde-se das comédias *Neve ao sol*, 1907; *Quebranto*, 1908; *Bonança*, 1918); 14 vols. de *Crônicas* (de *O meio*, 1889, a *Bazar*, 1928); e numerosas obras de divulgação. Edições modernas: Afrânio Coutinho (ed.), *Obra seleta*, vol. I. *Romances* (*Miragem*; *Inverno em flor*. *Tormenta*; *O morto*. *Turbilhão*. *Rei negro*. *Imortalidade*). Rio de Janeiro, 1958; *Turbilhão*. Rio de Janeiro, 1964 (ed. do centenário). Ed. antológica: Octavio de Faria (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 15. Rio de Janeiro, 1959.

Estudos: ADOLFO CAMINHA, in *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, série I: Rio de Janeiro, 1901; série IV: Rio de Janeiro, 1907; LIMA BARRETO, “Histrião ou literato?”, in *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1919, vol. II, nº 13; PÉRICLES DE MORAIS, *Coelho Neto e sua obra*. Porto, 1926; PAULO COELHO NETO, *Bibliografia de Coelho Neto*. Rio de Janeiro, 1942; BRITO BROCA, “Coelho Neto romancista”, in *O romance brasileiro* (vários autores). Rio de Janeiro, 1952; JOÃO NEVES DA FONTOURA, *Elogio de Coelho Neto* (com uma antologia de contos), in *RdL*, dezembro de 1956, nº 3–4; HERMAN LIMA, “Coelho Neto, as duas faces do espelho”, in *Obra seleta*, vol. I, *Romances*; NAIEF SÁFADY, “A ficção de Coelho Neto”, in *SLESP*, 11 de novembro de 1961; WILSON MARTINS, “Literatura exterior”, in *SLESP*, 4 de julho de 1964; ALUÍSIO CARVALHO FILHO, *Coelho Neto e a Bahia*. Salvador, 1968; FAUSTO CUNHA, “Recursos acumulativos em Coelho Neto”, in *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1970; ELIEZER BEZERRA, *Coelho Neto e a onda modernista*, 1982.

DUQUE, GONZAGA (Luís Gonzaga Duque Estrada: Rio de Janeiro, 21 de junho de 1863 – 8 de março de 1911).

Textos: Narrativa: *Mocidade morta* (romance). Rio de Janeiro, 1899 (2ª ed., 1971; 3ª ed. por Adriano da Gama Kury, Rio de Janeiro, 1995); *Horto de mágoas* (contos). Rio de Janeiro, 1916; *Triste comédia* (contos, inéditos). Crítica de arte: *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, 1888; *Graves e frívolos*. Rio de Janeiro, 1910; *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1926. Diversos: *Revoluções brasileiras* (estudo histórico). Rio de Janeiro, 1898; *O marechal Niemeyer* (biografia). Rio de Janeiro, 1901.

Estudos: RODRIGO OTÁVIO FILHO, in *Velhos amigos*. Rio de Janeiro, 1938; Id., *Sincretismo e transição: o penumbrismo*, in COUTINHO, vol. IV; AeL, vol. III, 15 de novembro de 1942, nº 15; MOISÉS, *Simbolismo*; ANDRADE MURICY, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de

Janeiro, 1952, vol. I; ADRIANO DA GAMA KURY, “Linguagem e estilo de *Mocidade morta*”, e ALEXANDRE EULÁLIO, “Estrutura narrativa de *Mocidade morta*”, na 3ª ed. do romance, op. cit.

VÍTOR, NESTOR (Nestor Vítor dos Santos: Paranaguá, PR, 12 de abril de 1868 – Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1932).

Textos: Poesia: *A Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1902 (poemeto); *Transfigurações*. Paris, 1902. Narrativa: *Signos*. Rio de Janeiro, 1897 (contos); *Amigos*. Rio de Janeiro, 1900 (romance); *Parasita*. São Paulo, 1928. Crítica: *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1899; *Três romancistas do Norte*. Rio de Janeiro, 1915; *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; *O elogio do amigo*. Rio de Janeiro, 1921; *Os de hoje*. Rio de Janeiro, 1938; *Obra crítica*. Rio de Janeiro, 1969, vol. I; *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1971, vol. II. Ed. antológica: Tasso da Silveira (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 74. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, série I, Rio de Janeiro, 1901; série VI, Rio de Janeiro, 1907; TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Primeiros estudos* (1919). Rio de Janeiro, 1948; WILSON MARTINS, *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952; LIMA BARRETO, *Impressões de leitura*, 1956; WILSON MARTINS, “Um crítico menor”, in SLESP, 11 de julho de 1970; NAIEF SÁFADY, *Nestor Vítor. crítico*, in SLESP., 14 de outubro de 1961; CARLOS DAVID, “Bom de prosa”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1961; TASSO DA SILVEIRA, *Apresentação a Nestor Vítor. Prosa e poesia*. Rio de Janeiro, 1963; CARLOS DAVID, “Nestor Vítor, novo em folha”, in SLMG, 28 de março de 1970; SALETE DE ALMEIDA CARA, *A recepção crítica*. Rio de Janeiro, 1983.

POMBO, ROCHA (José Francisco da Rocha Pombo: Morretes, PR, 4 de dezembro de 1857 – Rio de Janeiro, 26 de junho de 1933).

Textos: Narrativa: *A honra do barão*. Curitiba, 1881; *Dadá ou a boa filha*. Curitiba, 1882; *Petrucello*. Curitiba, 1882; *No hospício*. Rio de Janeiro, 1905. Poesia: *Guaíra*. Curitiba, 1891 (poema); *Marieta*. Paranaguá, 1896. Contos: *Visões. contos e poesia*. Paranaguá, 1888; *Contos e pontos*. Porto, 1911. Ensaística: *A supremacia do ideal*. Curitiba, 1882; *Religião do belo*. Castro (Paraná), 1883; *Nova Crença*. Curitiba, 1887; *O grande problema*. Rio de Janeiro, 1900, etc. *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1915–1917, 10 vols.; precede o tríptico de histórias regionais: *História de São Paulo*. São Paulo, 1918; *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro, 1922; e *História do Paraná*. Rio de Janeiro, 1930.

Estudos: NESTOR VÍTOR, *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; RODOLFO GARCIA, *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro, 1937, vol. VIII; “Rocha Pombo”, in AeL, 1944, vol. VI, nº 8; AMÉRICO PALHA, “Rocha Pombo”, in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 de março de 1947; ANDRADE MURICY, *Presença do simbolismo. ficção narrativa*, in COUTINHO, vol. IV; MOISÉS, *Simbolismo*; ELMANO CARDIM, *Rocha Pombo*. Rio de Janeiro, 1958.

CAMPOS, LIMA (César Câmara de Lima Campos, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1872 – 2 de janeiro de 1929).

Textos: *Confessor supremo*, 1904 (contos); “Flor obscura”, in *Kosmo*, 1907 (teatro).

Estudos: RODRIGO OTÁVIO FILHO, “Lima Campos”, in COUTINHO, vol. IV; Id., *Velhos amigos*. Rio de Janeiro, 1938; JOÃO DO RIO, *O momento literário*, s.d.

LOBO, ARTUR (Coração de Jesus, MG, 9 de setembro de 1869 – Belo Horizonte, MG, 25 de setembro de 1901).

Textos: *Lei universal*. Sabará, 1890 (poemas); *Ritmos e rimas*. Rio de Janeiro, 1891; *Evangelhos*. Bahia, 1893 (poemas); *Kermesses*. Rio de Janeiro, 1896 (poemas); *Um escândalo*. Rio de Janeiro, 1897 (romance); *Rosais*. Belo Horizonte, 1899 (romance); *O outro*. Belo Horizonte, 1901 (romance); *Serões e lazeres*. Belo Horizonte, 1923 (prosa e poesia); *Contos infantis*. Belo Horizonte, 1919.

Estudos: LEOPOLDO DE FREITAS, “Rosais”, in *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 de junho de 1899; EDUARDO FRIEIRO, “Autores mineiros do passado”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1938, nº 3; BRITO BROCA, *Artur Lobo e a novela “O outro”*; TEMÍSTOCLES LINHARES, “Artur Lobo, romancista esquecido”, in *O Estado de São Paulo*, 1960; JOSÉ SEIXAS SOBRINHO, “Presença de Artur Lobo”, in *SLESP*, 23 e 30 de julho de 1960; *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 de dezembro de 1969 (suplemento literário nº 172, dedicado ao autor).

ARANHA, GRAÇA (José Pereira da Graça Aranha: São Luís do Maranhão, 21 de junho de 1868 – Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1931).

Textos: *Canaã* (romance). Rio de Janeiro, 1902 (8ª ed. revista, Rio de Janeiro, 1939; 12ª ed. por Olavo Aníbal Nascentes, Rio de Janeiro, 1969); *Malazarte* (drama). Rio de Janeiro, 1911 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1940); *A estética da vida*. Paris, 1920 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *O espírito moderno*. São Paulo, 1925 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *Futurismo. Manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro, 1926; *A viagem maravilhosa* (romance). Rio de Janeiro, 1930 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *O meu próprio romance* (memórias), ed. por Nazaré Prado. Rio de Janeiro, 1931 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1942); *Obras completas*. Rio de Janeiro: Sociedade Graça Aranha, 1939–1942, com reimpressões sucessivas (I. *Canaã*; II. *Malazartes*; III. *Estética da vida*; IV. *Correspondência de Machado de Assis e Joaquim Nabuco*; V. *O espírito moderno*; VI. *A viagem maravilhosa*; VII. *O meu próprio romance*; VIII. *Diversos*); Afrânio Coutinho (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1969. Ed. antológica: Renato Almeida (ed.), coleção *Nossos clássicos*, nº 27. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: JOSÉ VERÍSSIMO, “Canaã, de Graça Aranha”, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1905, série V; CONDE PROZOR, prefácio à tradução francesa de *Chanaan*. Paris, 1910; CAMILLE MAUCLAIR, prefácio à 1ª ed. francesa de *Malazarte. légende en trois actes*. Paris 1911; JOÃO RIBEIRO, “Malazarte”, novembro de 1911, in *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; NESTOR VÍTOR, “Canaã”, in *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, 1919; GUGLIEMO FERRERO, prefácio à trad. inglesa de *Chanaan*. Boston, 1920; ANDRADE MURICY, “Graça Aranha”, in *O suave convívio*. Rio de Janeiro, 1922; número especial de *Klaxon*, São Paulo, janeiro de 1921; número especial de *Movimento brasileiro*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1930; NESTOR VÍTOR, “Graça Aranha”, in *Oi de hoje*. São Paulo, 1938; CARLOS DANTE DE MORAIS, “Graça Aranha”, in *Viagens interiores*. Rio de Janeiro, 1931; RONALD DE CARVALHO, “Políptico de Graça Aranha”, in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, série II; JOÃO RIBEIRO, “O meu próprio romance”, in *Crítica. Os modernos*; OLÍVIO MONTENEGRO, “Graça Aranha”, in MONTENEGRO, *Romance*; ANTONIO ALATORRE, introdução à 3ª trad. espanhola, por ele editada, *Canaán*. México, 1953; OTTO MARIA CARPEAUX, “Canaã revisitada”, in *Presenças*. Rio de Janeiro, 1958; NAEF SÁFADY, “Graça Aranha”, in *Temas brasileiros*. São Paulo, 1964; ROBERTO SCHWARZ, “A estrutura de Canaã”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, 1965; MÁRIO DA SILVA BRITO, “Graça

Aranha: chefe — ou não — da Semana de Arte Moderna”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968, caderno nº 4; Id., “Graça Aranha e a política”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1968; Id., “Graça Aranha e a questão social”, in SLESP, 10 de agosto de 1968; FRANKLIN DE OLIVEIRA, “A viagem maravilhosa para Canaã”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1968, caderno nº 4; JOSÉ C. GARBUGLIO, “A presença de Ibsen em Graça Aranha”, in SLESP, 16 de maio de 1970; ELMANO CARDIM, *Graça Aranha e o modernismo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1974.

Para os autores inclusos no parágrafo “A prosa ática dos ‘machadianos’”, cf.: MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção*; PACHECO, *Realismo*; BOSI, *Pré-modernismo*; COUTINHO, vol. III; COUTINHO, vol. IV.

Para os autores inclusos no parágrafo “Sorriso, careta e irritação da sociedade”, além das obras supracitadas, cf.: BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro, s.d. (2ª ed., 1960); Id., *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962; Id., *Horas de Leitura*. Rio de Janeiro, 1957.

AUTORES INDIVIDUAIS

RIO, JOÃO DO (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto: Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1881 – 23 de junho de 1921).

Textos: Da vasta produção de João do Rio, recordam-se: Narrativa: *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro, 1910 (contos); *A mulher e os espelhos*. Lisboa, 1911 (contos); *Rosário de ilusão*. Lisboa, 1921 (contos); *Correspondência de uma estação de cura*. Rio de Janeiro, 1916 (romance). Crônicas: *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro, 1905; *O momento literário*. Rio de Janeiro, 1904; *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, 1908; *Cinematógrafo*. Rio de Janeiro, 1909; *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro, 1910; *Os dias passam*. Porto Alegre, 1912; *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro, 1916. Teatro: *Chic-chic*, em colaboração com J. Brito, repre sentado no Rio de Janeiro em 1906; *Salomé, poema dramático em um ato*. Rio de Janeiro, 1908 (de Oscar Wilde); *A bela Madame Vargas*, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em 1908, publicada no Rio de Janeiro, 1914; *Eva*, comédia, representada em São Paulo em 1915.

Estudos: NEVES MANTA, *A arte e a neurose de João de Rio*. Rio de Janeiro, 1947; GILBERTO AMADO, *Mocidade no Rio*. Rio de Janeiro, 1956; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro, 1978.

AMADO, GILBERTO (Estância, SE, 7 de maio de 1887 – Rio de Janeiro, 9 de julho de 1970).

Textos: Poesia: *A suave ascensão*. Rio de Janeiro, 1917; *Poesias*. Rio de Janeiro, 1934 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1967). Narrativa: *Inocentes e culpados*. Rio de Janeiro, 1941 (romance); *Os interesses da companhia*. Rio de Janeiro, 1942. Ensaios: *A chave de Salomão e outros escritos*. Rio de Janeiro, 1914; *Grão de areia (estudos de nosso tempo)*. Rio de Janeiro, 1919; *Aparências e realidades*. São Paulo, 1922; *Espírito do nosso tempo*. Rio de Janeiro, 1932; *A dança sobre o abismo*. Rio de Janeiro, 1932; *Dias e horas de vibração*. Rio de Janeiro, 1933; *Sabor do Brasil*. Rio de Janeiro, 1953. Memórias: *História da minha infância*. Rio de Janeiro, 1954 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1966); *Minha formação no Recife*. Rio de Janeiro, 1955 (2ª ed., 1958); *Mocidade no Rio*

e primeira viagem à Europa. Rio de Janeiro, 1956 (2ª ed., 1958); *Presença da política*. Rio de Janeiro, 1958 (2ª ed., 1960); *Depois da política*. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: HOMERO SENA, *Gilberto Amado e o Brasil*. Rio de Janeiro, 1968; MÁRIO CHAMIE, “Penumbra de Pommery”, in *Práxis*, São Paulo, nº 4.

TORRES, ANTÔNIO (Antônio dos Santos Torres: Diamantina, MG, 3 de outubro de 1885 – Hamburgo, Alemanha, 16 de julho de 1934).

Textos: *Carmen Tropicale*. Rio de Janeiro, 1915 (poesia); *Correspondência de João Episcopo*. Rio de Janeiro, 1919 (em colaboração com Adoasto de Godói); *Verdades indiscretas*. Rio de Janeiro, 1920; *Pasquinadas cariocas*. Rio de Janeiro, 1921; *Prós e contras*. Rio de Janeiro, 1922; *Razões da Inconfidência*. Rio de Janeiro, 1925.

Estudos: GASTÃO CRULS, *Antônio Torres e seus amigos*. Rio de Janeiro, 1950.

BARRETO, LIMA (Afonso Henriques de Lima Barreto: Rio de Janeiro, 13 de maio de 1881 – 1º de novembro de 1922).

Textos: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (romance). Lisboa, 1909 (4ª ed., Rio de Janeiro 1949); *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em capítulos no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1911, e em volume, Rio de Janeiro, 1915 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1948); *Numa e a Ninfã* (romance), publicado em capítulos em *A Noite*, Rio de Janeiro, 1915, e em volume, Rio de Janeiro, 1917 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1950); *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo, 1919 (4ª ed., Rio de Janeiro, 1949); *Histórias e sonhos* (contos). Rio de Janeiro, 1920 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1949); *Os bruzundangas* (sátira política). Rio de Janeiro, 1922; *Bagatelas* (artigos). Rio de Janeiro, 1923; *Clara dos Anjos* (romance), publicado em capítulos na *Revista Sousa Cruz*, Rio de Janeiro, 1923–1924, e em volume, Rio de Janeiro, 1948. Francisco de Assis Barbosa e Antônio Houaiss (eds.), *Obras*, com introdução de vários autores (I. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*; II. *Triste fim de Policarpo Quaresma*; III. *Numa e a Ninfã*; IV. *Clara dos Anjos*; V. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*; VI. *Histórias e sonhos*; VII. *Os bruzundangas*; VIII. *Coisas do Reino do Jambon*; IX. *Bagatelas*; X. *Feiras e Mafuás*; XI. *Vida urbana*; XII. *Marginalia*; XIII. *Impressões de leitura*; XIV. *Diário íntimo*; XV. *O cemitério dos vivos*; XVI–XVII. *Correspondência*). São Paulo 1956.

Estudos: FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, 1954 (5ª ed., 1968); JOSÉ DA COSTA MIRANDA, in *Ocidente*, Lisboa, 1970, nº 388, pp. 251–254; Id., *Duas constantes estilísticas em Lima Barreto*. Lisboa, 1973; CARLOS NELSON COUTINHO, *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1974; ANTÔNIO ARNONI PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, 1976; OSMAN LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, 1976; JOÃO ANTÔNIO, *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, 1977; CARLOS ERIVANY FANTINATI, *O profeta e o escrivão*. São Paulo, 1978; H. PEREIRA DA SILVA, *Lima Barreto maldito de todos os santos*, 1981.

MAGALHÃES, ADELINO (Niterói, RJ, 2 de setembro de 1887 – Rio de Janeiro, 7 de maio de 1969).

Textos: *Casos e impressões*, Rio de Janeiro, 1916 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1928); *Visões. cenas e perfis*. Rio de Janeiro, 1918 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1932); *Tumulto da vida*. Rio de Janeiro, 1920;

Inquietude. Rio de Janeiro, 1922 (2ª ed., 1932); *A hora veloz*. Rio de Janeiro, 1926; *Os violões*. Rio de Janeiro, 1927; *Câmera*. Rio de Janeiro, 1928; *Os momentos*. Rio de Janeiro, 1931 (reúne *Os violões* e *Câmera*). *Os marcos da emoção*. Rio de Janeiro, 1932 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1935); *Íris (um capricho de temas)*. Rio de Janeiro, 1937; *Plenitude*. Rio de Janeiro, 1939; *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1946, 2 vols. (I. De *Casos e Impressões* a *Inquietude*; vol. II. De *A hora veloz* a *Plenitude*); Xavier Placer (ed.), *Quebra-Luz [uns exercícios na penumbra]*. *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1963.

Estudos: EUGÊNIO GOMES, “Adelino Magalhães e a literatura experimental”, in *Prata de Casa*, Rio de Janeiro, 1949, e in *Obras completas*, vol. I, e *Obra completa*, op. cit.; *Os caminhos do teatro; Adelino Magalhães no paralelo 70* (vários autores), 1957; SÉRGIO LEMOS, “A ponte Adelino Magalhães”, in *Jornal do Brasil*, 1969.

AS RUAS DO TEATRO

FRANÇA JÚNIOR (Joaquim José de França Júnior: Rio de Janeiro, 18 de março de 1838 – Caldas, MG, 27 de novembro de 1890).

Textos: *República modelo*. São Paulo, 1861 (ato único); *Meia-hora de cinismo*. São Paulo, 1861; *Tipos da atualidade*. São Paulo, 1862 (comédia em 3 atos); *Direito por linhas tortas*. Rio de Janeiro, 1871 (comédia em 4 atos); *Amor com amor se paga*. Rio de Janeiro, 1871 (ato único); *Caiu o ministério*. Rio de Janeiro, 1884 (comédia em 3 atos); *Como se fazia um deputado*. Rio de Janeiro, 1882 (comédia em 3 atos); *De Petrópolis a Paris*, comédia de costumes em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em junho de 1884; *As doutoras*, comédia em 4 atos, representada no Rio de Janeiro em junho de 1889; *Portugueses às direitas*, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em maio de 1890; *Folhetins* (esboços de costumes). Rio de Janeiro, 1878 (2ª ed., Rio de Janeiro 1926); R. Magalhães Júnior (ed.), *Política e costumes*. Rio de Janeiro, 1961; *O teatro de França Júnior*, 1980, 2 vols.

Estudos: MANUEL BANDEIRA, “O sonho de França Júnior”, in *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1934; RUBEN GILL, “O quinquentenário de *As doutoras*”, in *Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro, 1939; BRITO BROCA, “Os marionetes de uma civilização”, in *Horas de leitura*. Rio de Janeiro, 1956; LUÍS MARTINS, “França Júnior”, in *Homens e livros*. São Paulo, 1962; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, s.d.; MARIO CACCIAGLIA, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986.

QORPO-SANTO (pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão: Triunfo, RS, 1829 – Porto Alegre, RS, 1883).

Textos: *Ensiqlopèdia ou Seis mezes de huma enfermidade*. Porto Alegre, 1887, em 9 tomos, dos quais até hoje se conhecem: I, II, IV, VII, VIII e IX; Guilhermino César (ed.), *As relações naturais e outras comédias*. Porto Alegre, 1969 (*As relações naturais. Mateus e Mateusa. Hoje sou um. e amanhã outro. Eu sou vida. eu não sou morte. Um credor da fazenda nacional. Um assovio. Certa entidade em busca de outra. Um parto*); Id., *A impossibilidade de santificação*. Rio de Janeiro, 1980; *O marinheiro escritor*, fundido com outros em *Teatro completo*, 1980.

Estudos: OLINTO DE SANMARTIN, “O precursor”, in *Estado do Rio Grande*, Porto Alegre, 3 de dezembro de 1955; Id., “O poeta Qorpo-Santo”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1957; GUILHERMINO CÉSAR, *Qorpo-Santo. autor de vanguarda do século XIX*, ibid., 19 de agosto de 1968; DARIO DE BITTENCOURT, *Algumas ideias de Qorpo-Santo*, ibid., 28 de agosto de 1966; ANÍBAL DAMASCENO FERREIRA, *Qorpo-Santo e a singularidade*, ibid., 21 de fevereiro de 1968; YAN MICHALSKI, “O sensacional Qorpo-Santo”, in *Jornal do Brasil*, 8 de fevereiro de 1968; LUÍS CARLOS MACIEL, “O ‘caso’ Qorpo-Santo”, in *Correio da Manhã*, 25 de junho de 1968; GUILHERMINO CÉSAR, introdução à *As relações*, op. cit.; DÉCIO PIGNATARI, *Contracomunicação*. São Paulo, 1971; YAN MICHALSKI, “O teatro do absurdo nasceu no Brasil”, in *Cultura*, 1974; FLÁVIO AGUIAR, *Os homens precários*. Porto Alegre, 1975; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Alcune considerazioni sui pazzi in scena nel teatro latino-americano (A proposito di Qorpo-Santo pazzo brasiliano)”, in *Festschrift José Cid Pérez* (vários autores). Nova York, 1991, depois na trad. portuguesa, “O teatro de Qorpo-Santo: teoria da recepção no espelho”, in *Travessia*, Florianópolis, dezembro de 1983, t. IV, nº 7 (dedicado ao autor); HÉLCIO PEREIRA DA SILVA, *Qorpo-Santo: universo do absurdo*. Rio de Janeiro, 1983.

AZEVEDO, ARTUR (Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo: São Luís do Maranhão, 7 de julho de 1835 – Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1908). Irmão de Aluísio Azevedo.

Textos: Da imensa produção teatral de Artur Azevedo, basta recordar: Em versos: *A joia*. Rio de Janeiro, 1879 (comédia em 3 atos); “A escola de maridos”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1897 (comédia em 3 atos, de Molière); *O badejo*. Rio de Janeiro, 1898 (comédia em 3 atos); “Sganarelo”, in *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1899 (de Molière, *Le cocu imaginaire*); *Tartufo* (de Molière, incompleto). Em prosa: *O amor por anexins*. Lisboa, 1872 (comédia em 1 ato); *Uma véspera de Reis*. Rio de Janeiro, 1876 (comédia em 1 ato); *A almanjarra*. Rio de Janeiro, 1888 (comédia em 2 atos); *A capital federal, comédia-opereta de costumes brasileiros*. Rio de Janeiro, 1897 (3 atos, 12 quadros); *Retrato a óleo*, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em dezembro de 1902; *O dote*. Rio de Janeiro, 1907 (comédia em 3 atos); *Vida e morte*, 3 atos, representada no Rio de Janeiro em setembro de 1908. Em colaboração: *A casa de Orates*, com Aluísio de Azevedo, comédia em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em agosto de 1882; *O escravocrata*, com Urbano Duarte, drama em 3 atos, Rio de Janeiro, 1884; *O mambembe*, com José Pisa, burleta em 3 atos, representada no Rio de Janeiro em dezembro de 1904.

Estudos: ADOLFO CAMINHA, “Artur Azevedo”, in *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895; ROBERTO SEIDL, *Artur Azevedo. ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1937; ARTUR AZEVEDO, in *AeL*, 1/1, 19 de outubro de 1941; *Dionysos*. Rio de Janeiro, março de 1956, número especial; RAIMUNDO MAGALHÃES JR., *Artur Azevedo e a sua época*. São Paulo, 1955; JORACI CAMARGO, “Artur Azevedo e a realidade brasileira do seu tempo”, in *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, março-abril de 1955; SOUSA ROCHA [pseudônimo de Augusto Fragoso], “A história de *O dote*”, in *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1955; RAIMUNDO MAGALHÃES JR., “Ainda a história de *O dote*”, ibid., 1º de outubro de 1955; BRITO BROCA, “A capital federal”, in *Pontos de referência*. Rio de Janeiro, 1962.

TEATRO HISTÓRICO

Sobre o teatro histórico de Oliveira Lima, ver: JOSÉ DA COSTA MIRANDA, “M. de Oliveira Lima, o dramaturgo”, in *Ocidente*, Lisboa, março de 1969, nº 371, pp. 97–100, com bibliografia.

CAPÍTULO XIII: O MODERNISMO: OS ANOS DA VANGUARDA (1922–1930)

*Abaixo os puristas
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.*
— Manuel Bandeira, “Poética”, 1924.

1. Modernismo brasileiro: a palavra e a coisa

Desde que a denominação *modernismo* passou, como termo da crítica e da historiografia, a determinar, em geral, uma precisa realidade literária e artística, a palavra assumiu uma pluralidade de significados diversos e só parcialmente coincidentes.

A depender de seu uso em acepção cronológica ou estilística, ou também quando, como na maior parte dos casos, tome as duas acepções, tal palavra pode significar, em sentido lato, todo o período literário que vai de 1922 aos nossos dias e que teve sua “inauguração” oficial com a Semana de Arte Moderna, que aconteceu de 11 a 18 de fevereiro de 1922 em São Paulo. Ou então pode indicar o conjunto de

experiências estéticas, estilísticas e expressivas, coroadas e oficializadas na Semana de Arte Moderna, como em uma passagem da quantidade à qualidade, em uma tomada de consciência de um processo que já estava há longo tempo em ato, em uma troca revolucionária (e não em um fluxo pacífico) de personagens e de gerações à testa da inteligência nacional. Nesta última acepção, o termo deve ser redefinido também sob o perfil cronológico, e se devem individuar, com base no testemunho dos protagonistas e no conhecimento das maiores autoridades no estudo do movimento, os fatos significativos que, a partir de 1916 e até 1945, segundo a proposta de Wilson Martins, tornariam útil e operante em sentido discriminatório o termo modernismo. Sempre em direção estilística, mas também geracional ou, simplesmente, de utilidade expositiva, deve-se instituir uma periodização (ou aceitar uma daquelas já codificadas) do fato modernista predefinido (de 1922 aos nossos dias, ou de 1916 a 1945, ou ainda de 1922 a 1945), que insira os fatos artísticos (ou, para nós, literários) dos últimos setenta e cinco anos em um panorama histórico plausível.

O termo *ad quem* de 1945, que aceitaremos — enquanto que àquele *a quo*,¹³⁴ mais escorregadio, voltaremos em seguida —, tem a vantagem de nos apresentar o modernismo como época concluída, se ainda é verdade, como queriam os teóricos da escola histórica, que o historiador pode descrever somente sequências completas de acontecimentos. E, por outro lado, tem a vantagem de nos fazer escolher mais a acepção estilística do que aquela propriamente cronológica do termo. Sem contar que o ano de 1945, com o seu significado ecumênico de ano zero do pós-guerra mundial, ajuda-nos a ver o Brasil não como realidade isolada, mas como parte de um mundo tocado contemporaneamente, ainda que de diversos modos e com diversas reações, pelas mesmas expectativas e pelos mesmos problemas.

Como todas as “revoluções”, também aquela modernista brasileira já possui sua própria mitologia e sua própria hagiografia. Como movimento artístico, como expressão de uma estética de grupo e como período literário, o modernismo foi investigado historicamente e

analisado criticamente por estudiosos-atores, coprotagonistas dos acontecimentos narrados, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia. Foi descrito por estudiosos-espectadores contemporâneos, como Nestor Vitor ou Alceu Amoroso Lima, ou que estrearam na crítica após os primeiros anos da nova vanguarda, brasileiros como Mário da Silva Brito, Wilson Martins, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, José Aderaldo Castello, Haroldo de Campos, ou estrangeiros como Otto Maria Carpeaux e John Nist. Foi também narrado como crônica: uma crônica que, cristalizada em sequências já praticamente de domínio comum, reaparece, por exemplo, nas “histórias do modernismo” incluídas em dicionários ou em outras obras de informação literária, como historieta de salão, amavelmente alcoviteira, acerca de assuntos de família, com vitórias e derrotas, encontros e desencontros mais ou menos casuais (Oswald de Andrade que conhece Mário de Andrade, Oswald de Andrade que descobre o escultor Brecheret), episódios que beiram o limite do *fair play* esportivo (Monteiro Lobato que ataca Anita Malfatti¹³⁵ nas colunas de *O Estado de São Paulo*), incompreensões, deserções, jogos duplos, conversões. É toda uma mitologia, ou uma cosmogonia, ou uma religião, com os seus profetas (não só Oswald de Andrade, *vox clamantis in deserto*¹³⁶ do Brasil em 1914, mas também João do Rio, ou até mesmo aquele que se tornaria o futuro alvo de todo modernista, o parnasiano, mas patriótico, Olavo Bilac), os seus apóstolos (Mário de Andrade, Manuel Bandeira), os seus simpatizantes pagãos (Paulo Prado), os seus protomártires (Anita Malfatti), o seu Olimpo restrito e alargado (de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, através de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, até, talvez, Vinicius de Moraes). Ao seu redor, afloram as heresias, as apostasias, até o exaurimento da carga subversiva e revolucionária ou, segundo as interpretações, até a reintegração consciente e ecumênica no concerto da literatura mundial.

Seguiremos, na tentativa de oferecer uma chave interpretativa a esses três quartos de século das letras brasileiras, ora um, ora outro nível informativo. Em primeiro lugar, apresentaremos a crônica, assim como ela é narrada e na qual os episódios singulares, congelados em

sequências, podem assumir para nós o valor de sintomas de uma situação de gosto nacional em mutação. É verdade, de fato, que história literária não se pode fazer senão partindo do encontro dos autores e obras com o público: e não somente com aquele público que lhes é contemporâneo, mas também com os públicos sucessivos, cronológica ou culturalmente diferenciados, com os quais teceram diálogo. Uma história da fortuna crítica, no limite. Depois, afrontaremos o estudo vertical, monográfico, caso se queira chamar assim, das personalidades poéticas singulares, ativas dentro da corrente aqui definida como modernismo ou também oponentes dela, em um duelo cujo peso dialético contribui para caracterizar um endereço estético e um período literário. Mas procuraremos não esquecer que, se a arte é um fato individual, o gosto literário é um dado coletivo, e a sua história é a história da influência que as obras representativas e os autores fundamentais têm sobre um determinado grupo de leitores. Enfim, se possível, faremos o balanço, em termos de interpretação historiográfica. E o faremos em nossa perspectiva precisa de leitores hodiernos, portadores de um gosto destinado a mudar, mas também a nos definir como público especificamente datado.

2. A crônica: os precedentes da Semana de Arte Moderna

Os primeiros sintomas da diferente mentalidade, que em 1922 (data símbolo, enquanto marco do centenário da independência política) se autodenominará guia oficial da expressão artística nacional, vêm de longe. Já os encontramos, aqui e ali, naquele grupo de obras que, seguindo uma cômoda convenção, recolhemos sob o denominador comum de pré-modernistas: o que indicava que em tais obras já aparecia, no nível de formas e/ou conteúdos, algo do espírito que permitirá, em seguida, designar coletivamente, não obstante a sua recusa expressa em instituir-se como escola, os modernistas de 1922. Mas também os adivinhamos em algumas reações do público a fatos

literários e artísticos em geral, como o sucesso d'*Os Sertões*, de Euclides, e do *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, a dialética Brasil–não Brasil, a oposição cidade–campo. Havia também, como já no século XIX pré-romântico, o contínuo comércio com a Europa de intelectuais-ponte: aos quais dever-se-á — como já acontecera aos românticos importadores de nacionalismo da França, Inglaterra, Alemanha — a importação de uma Europa que, após a aventura internacional do primeiro pós-guerra, retomava o fechado nacionalismo do patriotismo antropófago e “verde-amarelo” brasileiro.

2.1. o futurismo

O primeiro precedente é o futurismo italiano. A história do futurismo brasileiro (palavra e coisa) só agora começa a ser escrita: e nesse sentido, os próprios *Archivi del futurismo* publicados em Roma (1958–62) mereceriam correções e integrações. O manifesto de Marinetti saíra em Paris, no *Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909. Imediatamente é traduzido na Bahia, em 1910, por Almqüio Dinis. Mas será conhecido realmente só depois da divulgação que Graça Aranha, nos anos 1920, faz dele, repropondo textos marinettianos no período que coincidia com a visita ao Brasil de um Marinetti já praticamente assimilado pela academia (*Futurismo — Manifestos de Marinetti e seus companheiros*, 1926).

Marinetti, por sua vez, colocará o nome Graça Aranha ao lado do de Benedetto Croce em seu manifesto *Per una Società di Protezione delle Macchine*.¹³⁷ Pode-se ler, de fato, no parágrafo *Contro la pastasciutta*:¹³⁸

*Il futurismo è stato definito dai filosofi “misticismo dell'azione”, da Benedetto Croce “antistoricismo”, da Graça Aranha “liberazione del terrore estetico”, da noi “orgoglio italiano novatore”, formula di “arte-vita originale”, “religione della velocità”, “massimo sforzo dell'umanità verso la sintesi”, “igiene spirituale”, “metodo d'immancabile creazione”, “splendore geometrico veloce”, “estetica della machina”.*¹³⁹

Antes disso, todavia, a palavra futurismo, descoberta por Marinetti na famosa noite de vigília antes da invenção do movimento, verticalizando subliminarmente as iniciais de seu nome

Fu Filippo

Turis como Tommaso

Mo Marinetti

era lançada para além do Oceano. Aqui, fora acolhida, como em todo lugar, como vago sinônimo de inovação, conotada negativamente por parte dos passadistas e com implicações provocatórias e escandalosas por parte de seus acólitos.

Os primeiros veículos foram, por um lado, os brasileiros da Europa, por outro, os italianos do Brasil. Eram escritores e críticos como Oswald de Andrade, o qual, voltando a São Paulo em 1912 após a temporada em Paris, exercitava-se sob a dupla influência de Marinetti e de Paul Fort em um poema intitulado “Último passeio de um tuberculótico pela cidade, de bonde”; ou como Ernesto Bertarelli que, em 1914, ilustrava as suas “Lições do futurismo”, na tribuna de *O Estado de São Paulo*, qualificando o movimento como “lógico e benéfico”.

Houve também o contato de escritores diplomatas brasileiros e portugueses, como Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor, desejosos de publicar uma revista com a marca do modernismo futurista. Os seus ídolos máximos seriam Camilo Pessanha, Verlaine, Mallarmé, Walt Whitman, Marinetti e Picasso. A tentativa seria levada a bom termo com a revista portuguesa *Orpheu* de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho e Santa Rita Pintor, “procurador lusitano” de Marinetti: um fogo de artifício moderno no pálido mundo acadêmico peninsular, que se exauriu em dois anos, 1914–16, e em dois números publicados, e que desaguou em novembro de 1917 no número único da revista *Portugal futurista*. Por mais que se declare que, na primeira metade do século xx, “portugueses e brasileiros não se frequentavam”, é um fato que o futurismo entrara precocemente em Portugal. Já em 5 de agosto de

1909, o *Diário dos Açores* de Ponta Delgada transcrevia, juntamente com uma entrevista com Marinetti e em tradução do poeta Luís Francisco Bicudo, o *Manifesto* publicado no *Figaro*. Por sua vez, Fernando Pessoa declarara-se poeta futurista no momento em que compunha, sob o heterônimo de Álvaro de Campos, a sua “Ode marítima” e a “Ode triunfal”, e Mário de Sá-Carneiro definira “poema semifuturista com intenção de blague” o seu “Manucure”, todos publicados posteriormente na revista *Orpheu*, a cujo grupo pertencia também o pintor José de Almada Negreiros, que assinou, em 1916, o *Manifesto anti-Dantas* com a qualificação de “poeta d’*Orpheu*, futurista e tudo”.

No Brasil, o termo circulava. Em 1916, Monteiro Lobato escrevia a Godofredo Rangel que Oswald de Andrade praticava o futurismo em suas colaborações para a revista *Vida moderna*; Alberto de Oliveira, desde sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, perscrutava o horizonte e descobria, entre outros grupos ou bandos esparsos, como no deserto o arranchamento de tribos errantes, o séquito dos “futuristas ou pactários com Marinetti”. Circulavam também as ideias, as conquistas gráficas (os artifícios tipográficos introduzidos por Murilo Araújo ao publicar, em 1917, os seus *Carrilhões*). E serão estas últimas, mais ainda que as ideias vitalistas, das orgias de trompas, tambores e pífaros, que permanecerão na cultura brasileira e que, anos depois, depuradas de alguma escória retórica local, refluirão na nova experiência gráfico-fônica dos concretistas de São Paulo. Refluirão também as propostas sinestésicas (a “pintura dos sons, rumores e odores” de Carrà), simultaneístas (Boccioni) e o conceito — poligenético, mas sem dúvida renovado pelos futuristas — de “invenção”.

Contrariamente àquilo que se possa pensar, o futurismo não chegou ao Brasil através da Espanha. O interesse de Marinetti pela província espanhola fora, como se sabe, precocíssimo: mais que a ele, isso se deveu ao “apóstolo” Ramón Gómez de la Serna que, já em 1910, podia apresentar o *Proclama futurista a los españoles*. No Brasil, o trâmite é sempre a França, quando as notícias não chegam diretamente da Itália.

Em 1920, de todo modo, o termo “futurista” já está em uso. Aceita-o placidamente, aplicado às suas obras, o escultor Brecheret. O poeta Guilherme de Almeida não se irrita se dizem dele que “lê brochuras futuristas e adora Deus nas alturas e Soffici e Marinetti na terra”.¹⁴⁰ E Menotti del Picchia faz a profissão de fé futurista no *Correio Paulistano*:

Serenado o surto, aberta a brecha, o futurismo se define como corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa, desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro do ideal libertário em arte, tocado levemente desse respeito pelo passado que a princípio repelia [...]. Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, tudo o que guerreia a hipocrisia literária, os falsos ídolos, o obscurantismo, tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção do futurismo. Eu que fui um encruado perseguidor desses revoltados, só ao ouvir o nome de Marinetti sentia ânsias de estrangulamento e minhas mãos crispavam-se como tenazes. Hoje, amansei minhas cóleras. Sem admitir-lhe as loucuras, sem aplaudir-lhe as aberrações, admirei-lhe as belezas.

Hélio [Menotti del Picchia], in *Correio Paulistano*, 6 de dezembro de 1920.

Em 1921, no entanto, Mário de Andrade se incomoda se o seu (então) amigo Oswald de Andrade o chama de “o meu poeta futurista”, em um artigo publicado no *Jornal do Comércio de São Paulo*. A resposta é seca. Declara repudiar tanto o “futurismo funambulesco das Europas, como [...] o futurismo vago do Brasil”. Mas sua repulsa é ditada ainda pelo medo do escândalo, pela ortodoxia católica (o modernista Mário de Andrade era então “católico, católico de prática diária”), pelo amor às tradições “poucas, mas áureas” do povo brasileiro, pelo respeito à língua costumeira e docemente cotidiana. Não é ainda a recusa de quem tomou consciência da colisão marinettiana fascismo-futurismo, ou de quem concordava em glorificar a velocidade e o automóvel, as palavras em liberdade, em jogar no lixo, “como inúteis manuscritos”, Rui Barbosa e Olavo Bilac, mas não se queria professar o desprezo pela mulher (ideia marinettiana demasiado futurística no Brasil de 1920) e sobretudo glorificar a guerra, “única higiene do mundo”.¹⁴¹ Oswald de Andrade respondia citando Balilla Pratella, “companheiro ortodoxo do ortodoxo Marinetti”, e fazendo o inventário do “futurismo paulista”, que à época já contava, além daquele de Mário de Andrade (*Pauliceia desvairada*) e do próprio Oswald, com os nomes de Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa e Menotti del Picchia. De resto, quando em 1924 Marinetti se dispôs a fazer um inventário do futurismo mundial,

os nomes que lhe socorreriam, no que diz respeito ao Brasil, seriam aqueles, que ouvira, “De Andrade, D’Almeida, Prado”, nos quais se reconhecem mais facilmente Guilherme de Almeida e Paulo Prado, mas resta dúvida em relação a qual dos dois Andrade, Mário ou Oswald, se convenha fixar.

Os futuristas de São Paulo cantavam, como Agenor Barbosa, “Os Pássaros de Aço”:

No aeródromo, o aeroplano
Subiu, triunfal, na tarde clara,
Grande e sonoro, como o Sonho humano!
Ó bandeiras de audácia!
Da Terra, que a ambição dos Paulistas povoara
De catedrais e fábricas imensas
Que, por áreas extensas,
Se centi-multiplicavam em garras e tentáculos,
A Cidade assistia indiferente,
Naquele início de poente,
Com os seus divinos céus, luminosos e imáculos,
Seu *mare magnum*, seu oceano,
O seu bazar cosmopolitano,
O seu surdo rolar de esquares e de praças,
Todos os seus florões, todas as suas raças,
O seu belo brasão heráldico e minúsculo,
À ascensão maravilhosa do Crepúsculo.
E um outro aeroplano
Alçou o voo logo após, medindo o espaço,
Como um estranho pássaro de aço.
E pano...
E em semicírculos, como uma ave de rapina,
Subiu num rufo de motor
Dominador,
Pela amplidão dos céus, solitária e divina!

Agenor Barbosa, 1921.

Mas a revolta deles (com exceção da experiência, a única verdadeiramente revolucionária, de Oswald de Andrade e dos seus versos livres) era ainda “revolta de conteúdos”. Ligados às formas, à rima, tomavam de Marinetti as imagens audazes e profanadoras:

Estende como uma ara teu corpo: teu ventre
É um zimbório de mármore

onde fulge uma estrela!

Menotti del Picchia, 1921.

Não ainda a poética futurística das “palavras em liberdade”. De todo modo, na vigília da Semana de Arte Moderna de 1922, os futuros modernistas estavam ainda indecisos sobre se apresentarem ao público sob o rótulo já conhecido de futurismo. Era o ar de São Paulo que os eletrizava:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos da atividade, da indústria, da história e da arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, senão futuristas — povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?

Oswald de Andrade, 1921.

O que chama atenção aqui é o duplo advérbio: “forçadamente, iniludivelmente”. Se o brasileiro fora sempre esmagado por uma Europa onusta de cultura, se o paulista fora subjugado pelo prestígio do homem do Rio, que construía para si as suas tradições, a sua personalidade histórica, as suas igrejas barrocas, era esse o momento, quando a própria Europa, a Itália de Veneza, rejeitava o legado dos séculos, não somente de voltar a partir do ponto de chegada da história em paridade com os outros povos, mas seguramente em vantagem: com o “ufanismo” de quem sabe ter diante de si, em um país novo e inexplorado, muito mais recursos que a velha Europa.

Havia, contudo, nos jovens de São Paulo, o desejo de construir um futurismo autóctone, diverso daquele europeu. Notava-o com inteligência Sérgio Buarque de Holanda quando, já em 1921 (“O futurismo paulista”, in *Fon-fon!*, 10 de dezembro de 1921), escrevia que os futuristas de São Paulo não “se prendem aos de Marinetti” e que “sob o signo da originalidade [...] iniciaram um movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor, movimento único, pode-se dizer, no Brasil e na América Latina”.

A originalidade do movimento paulista e, depois, modernista teria sido justamente aquela de não se instituir jamais em escola, de aceitar

como denominador comum somente o desejo de uma expressão livre. Chamar de futuristas os inovadores de São Paulo equivalia a

usar, com impropriedades, um termo que designou na Europa a reação genial e idiota de uma horda de vanguardistas reacionários, cujos gerais eram talentos e cujos aderentes eram imbecis. Esse “futurismo”, com proclamações, códigos, disciplina, dogmas, foi um grito de rebelião sincera que depois, desmoralizado, degenerou em blague.

Adotado entre nós, o termo perdeu [...] a sua significação inicial. Representou apenas o início de um novo movimento estético, sem contudo ter como intenções os princípios dogmáticos da escola de Marinetti, mesmo porque o “futurismo” de São Paulo odeia tudo quanto é escola.

E justamente por ser uma rebelião contra escolas organizadas em ritos e liturgias literárias é que ele surgiu [...].

A fórmula do futurismo paulista encerra-se pois nisto: máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade.

Hélios [Menotti del Picchia], 1921.

Eis, então, a rejeição de uma denominação tão vinculante como aquela de futurismo e o refúgio da nova vanguarda naquela, bem mais ampla e possibilista, de modernismo: ainda que esta já tivesse sido ocupada, em termos de conteúdo, por outras experiências históricas de renovação, como o modernismo progressista da Igreja, ou o modernismo poético hispano-americano, com o qual tinha bem pouco que compartilhar. Ainda em 1921, um grupo de “bandeirantes futuristas”, composto por Mário de Andrade (“o papa”), Oswald de Andrade (“o bispo”) e Armando Pamplona (“o apóstolo”), se transferirá ao Rio numa missão catequética para recrutar adeptos na Capital Federal. Mas quando, em 1926, Marinetti chegar finalmente ao Brasil, Mário de Andrade poderá observá-lo friamente como um fato superado. Mário o achará muito “Francesca Bertini”¹⁴² e o deixará partir para outras searas sem se lastimar. Foi diversa, no entanto, a reação de Marinetti ao mundo brasileiro. Também este é um capítulo que ainda está por escrever: a história desse “africano” da Europa que, como também o seu conterrâneo Ungaretti, reencontrará na realidade miscigenada do Brasil inspirações de literatura negra que se reconectam à infância em Alexandria do Egito. O Brasil que Marinetti proporá em suas *Novelle colle labbra tinte* (1930), e especialmente nos

Meandri d'un rio nella foresta brasiliana, vem, porém, direto de Oswald de Andrade, cheio de antropofagia e de onirismo amazônico.

2.2. as artes visuais

O segundo precedente da Semana de 1922 é o diálogo entre as várias artes que, no primeiro vintênio do século, arrancara os literatos de seus exercícios artesanais de poesia e lhes induzira a frequentar as exposições dos novos pintores e escultores, que, como sempre, traziam da Europa as ideias expressivas. E essas ideias eram aplicáveis a todas as artes, e não somente às visuais.

O primeiro a romper o gelo fora o expressionista russo Lasar Segall que, em 1913, realizara a primeira exposição de “pintura não acadêmica” no Brasil. Depois houve o episódio, em dois tempos, de Anita Malfatti. Em 1914, a jovem pintora egressa da Escola de Belas Artes de Berlim expusera os seus quadros na Galeria Mappin de São Paulo: as críticas foram prudentes, mas encorajantes.

Em 1917, Anita — que tinha se aperfeiçoado nos Estados Unidos, onde trabalhara na Independent School of Art de Homer Boss, conhecera Isadora Duncan e suas acólitas, frequentara Juan Gris e Marcel Duchamp e pintara o “primeiro nu cubista do Brasil” — expôs novamente em São Paulo. Mas então a acolhida foi bem diversa. Diante de cinquenta e três quadros “audazes e rústicos”, desfilam intelectuais e burgueses da capital modernista do Brasil: eles compram. As primeiras reações são de cortesia. Os cronistas dos jornais locais ressaltavam a “segurança e liberdade das largas pinceladas violentas”, a “arte adiantada e, por isso mesmo, nem sempre acessível ao grande público”. Até que, em 20 de dezembro, imprevista e seca como uma chicotada, aparece no respeitado jornal *O Estado de São Paulo* a dura crítica de Monteiro Lobato. Lobato — que com o seu *Jeca Tatu* abriria o caminho aos modernistas regionalistas, como *quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte*¹⁴³ — arrisca com essa brincadeira a admissão entre as fileiras dos

modernistas *tout court*. Diz coisas sacrossantas, mas as diz com intenção depreciativa: e quem as lê, as sente do mesmo modo. Por exemplo:

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. E extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.

O fato é que, em 1917, o futuro modernismo não tomara ainda consciência de que o único denominador capaz de acomodar as várias personalidades de seus membros é o expressionismo: a capacidade de tomar a realidade em transfiguração expressiva tanto no nível formal quanto nos conteúdos. A palavra “caricatura” ofende ainda. E Anita Malfatti, atingida pela excomunhão, não obstante o grupo modernista tivesse cerrado fileiras em torno de sua personalidade e obra, tornar-se-ia desde aquele momento a “protomártir do modernismo brasileiro”.¹⁴⁴

O terceiro episódio é aquele do escultor Victor Brecheret, o “Rodin brasileiro”. Após seis anos de estudos acadêmicos em Roma, na escola de Dazzi, Brecheret volta ao Brasil e é descoberto pelo grupo de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e do pintor Di Cavalcanti, que fazem dele uma bandeira de combate, chegando mesmo a impor a sua candidatura para a construção do monumento destinado a comemorar o centenário da Independência em 1922.

Decorridos três anos do episódio de Anita Malfatti, Monteiro Lobato é agora partidário do progresso. O monumento esperará vinte e três anos para ser realizado, mas quando a *maquete*, proposta em 1920 por Brecheret, ingressar na pinacoteca pública de São Paulo, os modernistas sentirão o acontecimento como uma vitória: a primeira brecha na fortaleza da Academia.

O grupo modernista de São Paulo já está quase totalmente constituído. Há poetas: Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado. Há romancistas: Menotti e Oswald de Andrade, cuja primeira redação, em estilo experimental, das *Memórias sentimentais de João Miramar* é de

1916. E há os críticos que mantêm viva a polêmica: novamente, Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e Sérgio Milliet. Também os pintores: Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro e John Graz, aos quais logo se juntará Tarsila do Amaral, a bela Tarsila, estrela resplendente do modernismo, que, com suas extraordinárias telas antropofágicas, dará a marca visual do movimento. E há também o escultor Brecheret, o arquiteto Antônio Moya, “poeta da pedra”, e o cineasta Armando Pamplona.

Nesse meio tempo, no Rio não se constitui um grupo homogêneo, mas não são poucos os poetas, os músicos e os críticos que agem na mesma direção dos futuros aliados de São Paulo. Há Manuel Bandeira — “São João Batista da nova poesia”, na expressão de Mário de Andrade —, cujo *dolce-stil-nuovo*¹⁴⁵ data de *A cinza das horas* (1917), e mais ainda de *Carnaval* (1919), no qual já aparece um “Sonho de uma terça-feira gorda” em verso livre. Há Ronald de Carvalho, que após o exórdio parnasiano procura, em 1921, um caminho novo para a poesia com os seus *Epigramas irônicos e sentimentais*; e ainda Ribeiro Couto, Renato Almeida, Sérgio Buarque de Holanda, Luís Aranha. Quanto ao aval musical do movimento, ele será dado pelo nome à época ainda não prestigioso de Heitor Villa-Lobos. Em 1921 chega o apoio inesperado, mas determinante, de Graça Aranha, o único intelectual da velha geração que passará às fileiras dos “jovens” e que não hesitará, depois, no ano de 1924, em arriscar a sua cadeira na Academia Brasileira de Letras pronunciando uma conferência violenta, *O espírito moderno*.

No momento de seu retorno ao Brasil, em 1921, a *Estética da vida*, que fala das dissonâncias musicais e do cubismo, é aventada pelos críticos modernistas como arma contra “os matutos da terra”: o que é ao menos indicativo da heterogeneidade das posturas que distingue o assim chamado nacionalismo modernista.

3. A Semana de Arte Moderna: São Paulo, 11–18 de fevereiro de 1922

Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna é verdadeiramente mais um ponto de chegada do que um ponto de partida. Como justamente escreve Wilson Martins: “Foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna que fez o modernismo”.

No início, a Semana parece ter sido concebida como antifestival das celebrações oficiais do Centenário. Fora anunciada no dia 29 de janeiro de 1922 em *O Estado de São Paulo*, em termos ainda protocolares:

Por iniciativa do festejado escritor, senhor Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haverá em São Paulo uma Semana de Arte Moderna, em que tomarão parte os artistas que, em nosso meio, representam as mais modernas correntes artísticas.

As despesas foram bancadas pelas altas finanças e pela alta burguesia paulista, capitaneadas por Paulo Prado, descendente da grande família dos Silva Prado (era sobrinho de Eduardo) e considerado, naquele momento, a “ponta de lança” da inteligência local. A oposição vinha da pequena burguesia, desconfiada e conservadora. Na base da manifestação estava uma exposição de escultura (Victor Brecheret, Hildegardo Leão Veloso, Haerberg), de pintura (Anita Malfatti, Di Cavalcanti, “Ferrignac”, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswald Goeldi, Regina Graz, Yan F. de Almeida Prado, Rego Monteiro) e arquitetura (A. Moya, George Przyrembel). Mas a grande atração foram os três espetáculos dos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, dedicados respectivamente à “Pintura e escultura”, à “Literatura e poesia” e à “Filosofia moderna no Brasil”.

Na noite de 13 de fevereiro, os bons paulistas puderam assim apreciar, por 186 *mil-réis* os camarotes e 20 *mil-réis* as cadeiras, uma conferência de abertura de Graça Aranha sobre a “Emoção estética na arte moderna”. A conferência era ilustrada com músicas de Ernâni Braga e poesias de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, e

seguida por um concerto com músicas de Villa-Lobos. Seguiam-se uma conferência de Ronald de Carvalho sobre “A pintura e a escultura modernas no Brasil”, concluída por três solos de piano de Ernâni Braga e por três danças africanas de Villa-Lobos.

Na segunda noite, quando já o respeito devido a Graça Aranha e à sua confusa oratória cedera espaço diante da tomada de consciência em relação ao caráter provocatório da manifestação, a algazarra do público superou muitas vezes a voz de Menotti del Picchia, que, marinettianamente, expunha a nova estética do movimento, mas ao mesmo tempo recusava o já gasto rótulo de futurista:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que amplia sua frente em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade.

Anos depois, Mário de Andrade ainda se perguntava como pudera, tímido e introvertido como era, ler os seus versos em meio àquela balbúrdia, que deve ter chegado ao ápice quando Ronald de Carvalho começou a ler “Os sapos”, o poema de Manuel Bandeira sobre os sapos identificados com os parnasianos, cujas estrofes eram contraponteadas por um público que ecoava o refrão “foi, não foi”.

As reações mais violentas eram, de fato, aquelas contra a nova literatura e as artes plásticas. A música de Villa-Lobos, que esteve em cartaz no último dia, 17, foi ouvida com tranquilidade, não obstante uma polêmica Chopin–antiChopin interna ao festival.

A crônica imediata termina aqui, onde começa a crônica da crônica e a interpretação que cada um deu e continua a dar segundo a própria posição, cultura e postura crítica.

O fato é que se chegara ao ponto de ruptura e o movimento partidário e clandestino dos futuristas-modernistas finalmente entrara na legalidade. Como todo bom partido que sobe ao governo, ele começaria a reabsorver todos os elementos rejeitados na iconoclastia de seus começos vanguardistas e programáticos. Mas tentaria também se redefinir e requalificar historicamente em novas correntes, tendências, filões.

4. Depois da Semana

O caráter vanguardista do primeiro modernismo é, de todo modo, confirmado pelo fato de que, após a Semana, de 1922 a 1930, não se pode fazer a história do movimento apenas seguindo suas características nas realizações contemporâneas e coincidentes dos escritores congeniais entre si. Não é possível reconstruir um quadro desse tumultuoso período chamando para o compor os personagens que então o animaram, e cujas escolhas artísticas singulares criariam aquele determinado clima estético: e os convocando em simples sucessão cronológica, de idade física ou literária, assim como se fez para as outras épocas. É preciso, antes de tudo, seguir o eixo das tomadas de posição coletivas, das polêmicas iniciativas de grupo. Traçar a história do movimento em si por meio de cortes sincrônicos. Em tal plano, que é o único sobre o qual é possível reconhecer uma verdadeira “vanguarda”, veremos, de fato, as invenções individuais se tornarem invenções coletivas e viverem uma vida própria, independentemente e com frequência até mesmo voltadas contra os seus primeiros inventores: quase como se estes, aprendizes de feiticeiro, tivessem desagrilhado energias latentes e, na prática, não mais controláveis por eles.

É assim que a história do modernismo nos aparece como algo de autônomo e, em certo sentido, autossuficiente: um período de euforia coletiva, uma série de experimentos muito próximos, voltados a conferir diferenciação e individualidade às ideias e personagens que,

na embriaguez do primeiro momento, acreditaram reconhecerem-se coletivamente na nova estética de liberação.

Para uma história do modernismo também é de pouca serventia uma “cornija” de fatos históricos. É certo que 1922, ano da Semana de São Paulo, foi também o ano da tomada de consciência industrial, o *boom* do café (dois milhões de hectares do território nacional), o ano da Revolução do Forte de Copacabana, o ano da fundação do Partido Comunista, assim como 1917 fora o ano da primeira grande greve geral, quando em São Paulo setenta mil operários cruzaram contemporaneamente os braços. São acontecimentos que podem influir e influem grandemente sobre os personagens singulares: sobre o grupo, não. O grupo como tal não tem base política; o grupo é um vasto *rassemblement*¹⁴⁶ de confluências e de equívocos ideológicos. Acolhe moderados e extremistas de todas as tendências, católicos e marxistas, que rapidamente se revelarão em secessões, novos reagrupamentos, manifestos e programas. Só nesse ponto Oswald de Andrade perceberá que importou da Europa o manifesto errado: aquele de Marinetti, em vez daquele de Karl Marx.

Por ora, a etiqueta modernista abrange tudo: dado que o denominador comum é somente a “liberdade”. Liberdade em relação ao passado “português”: na qual o nacionalismo autonomista pode desaguar tanto na tomada de consciência criativa de novas formas expressivas quanto na anarquia gramatical. Liberdade em relação ao passado “europeu” em geral na qual a recuperação nativista pode estimular a mais fecunda e irônica anarquia antropofágica ou chegar ao mais profundo fascismo integralista. No modernismo há de tudo. E é por isto que é preciso grande circunspecção ao exprimir juízos, ao nivelar com um adjetivo experiências antagônicas e, sobretudo, ao criar “famílias de escritores”. Nunca como nesse período de etiquetas coletivas, de pronunciamentos de grupo, os indivíduos se mantiveram tão diversos uns dos outros, isolados uns dos outros. De modo que, esboçada a crônica do movimento como fato social e coletivo, será necessário, para apreciar os fatos literários, retomar, sem as confundir demasiadamente, o fio das experiências individuais singulares.

As etapas do modernismo de grupo, entre 1922 e 1930, são, em todo caso, facilmente reconstituíveis.

Em 1922, não estavam ainda apagados os ecos da Semana de São Paulo, quando Mário de Andrade publicava finalmente a sua sofrida *Pauliceia desvairada*, que, além dos versos já conhecidos e previamente louvados por Oswald de Andrade, trazia também um *Prefácio interessantíssimo*, considerado a partir de então como a plataforma da nova estética modernista. Não obstante o fato acabado da Semana, *Pauliceia desvairada* ainda causou escândalo. A bem-nascida *Revista do Brasil*, da qual o Mário estudioso de música e literatura geral era um estimado colaborador, recusou incluir sequer uma crítica negativa a esse livro definido pelo crítico oficial como um novo “bestialógico”, com sarcástica referência à tradição do *nonsense* goliardo. Aquilo que irritava nos versos de Mário de Andrade era, antes de tudo, a matéria, o elogio da São Paulo dos anos 1920, enlouquecida pela velocidade e irreverente em relação àquela burguesia de neobanqueiros de cartola que macaqueavam uma *city* [cidade] tropical entre os primeiros arranha-céus das novas avenidas. Desagradava o uso das imagens incendiárias, a recusa da rima, o gosto futurista do simultaneísmo. E perturbava a homenagem ao imigrante:

Heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes
Passa galhardo um filho de imigrantes
Loiramente domando um automóvel!

Mas acima de tudo desagradava o *Prefácio interessantíssimo*, em que se lia:

Aliás, versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia “Paisagem nº 1”. Quem não souber urrar não leia “Ode ao Burguês”. Quem não souber rezar, não leia “Religião”. Desprezar: “A Escalada”. Sofrer: “Colloque Sentimental”. Perdoar: a cantiga do berço, um dos solos de “Minha Loucura”, das “Enfibraturas do Ipiranga”. Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro.

1922 é também o ano de *Os condenados*, livro em que Oswald de Andrade introduz a técnica cinematográfica na construção do romance. E é o ano no qual quem quer que tenha participado da

Semana manifesta euforia e confiança na própria capacidade de caminhar sem muletas. Ronald de Carvalho proclamará:

Cria o teu ritmo e criarás o mundo!

Aos grupos do Rio e de São Paulo se juntam aqueles de Minas Gerais: Carlos Drummond de Andrade, mas também Emílio Moura, Abgar Renault, João Alphonsus, Guilhermino César, Martins de Almeida; do Rio Grande do Sul (Augusto Meyer, Raul Bopp); do Nordeste (Pernambuco: Ascenso Ferreira, Joaquim Inojosa; Alagoas: Jorge de Lima; Paraíba: José Américo de Almeida; Rio Grande do Norte: Luís da Câmara Cascudo). Novas figuras de intelectuais se juntam às fileiras modernistas: Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima, Cândido Mota Filho, cada um portador de uma ideologia política diferente, que não tardará a se revelar na proliferação das correntes e dos novos “ismos”.

5. Revistas e movimentos. Esquerda e direita: os dois desaguadouros do modernismo

Diversos entre si por origem e por ideologia política, os modernistas encontravam um denominador comum na experimentação. As revistas, que pretendiam difundir um novo credo estético, foram de fato, em primeiro lugar, ginásios de experimentação literária. Basta recordar a revista *Klaxon*, fundada em São Paulo em 1922 e que durou nove números combativos até 1923. O título se pretende uma irônica superação tecnológica daquele arvorado pela revista pós-simbolista *Fon-Fon!*,¹⁴⁷ onomatopeia do buzinar automobilístico. Em 1924 surge, no Rio, a *Estética* de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, enquanto os jovens de Belo Horizonte publicam, a partir de 1925, *A Revista*; os do Rio Grande do Sul, *Madrugada* (1925); e os paulistas, *Terra roxa e outras terras* (1926), com Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Rubens Borba de Moraes. Mas o fenômeno mais interessante foi talvez aquele da revista *Verde*, publicada em

Cataguases, Minas, em 1925, por um grupo de jovens (Rosário Fusco, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto, Ascânio Lopes) capazes de levar à ribalta nacional a sua pequena cidade.

De todo modo, já em 1923 haviam começado as tomadas de posição ideológicas. Menotti del Picchia dera a primeira guinada nacionalista declarando que:

O Brasil precisa, incontestavelmente, ativar o vulto de todas as suas fúlgidas tradições, tutelar o patriotismo sacrossanto de sua Língua e preconizar uma política de incansável defesa do seu espírito nacional, o qual deve ser o ideal constante de todos os bons brasileiros...

presentes todos os elementos daquele nacionalismo modernista que naquele momento se difundia por todo o país.

O ano de 1924 é o ano do primitivismo *Pau Brasil* de Oswald de Andrade. O manifesto do movimento é publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*, do Rio: pede uma poesia de exportação em lugar daquela importada até aquele momento da Europa. Pede uma língua

sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

O fato mais importante desse primitivismo oswaldiano, que se tornará poeticamente mais preciso em 1925 com a publicação do volume de versos *Pau Brasil*, é, todavia, que o primitivismo tenha sido descoberto não no Brasil, mas em Paris: um exotismo com sinal trocado, mas com uma autenticidade bem diferente daquela romântica. Mais adiante o próprio Oswald de Andrade dirá:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento “Pau-Brasil”.

Eram os anos da aventura brasileira de Blaise Cendrars¹⁴⁸ (para usar a expressão de Alexandre Eulálio), mas sobretudo daquela revisão do Brasil colonial feita por Paulo Prado na esteira dos *Capítulos de história colonial* de Capistrano de Abreu e destinada a produzir não somente os textos localistas do próprio Prado (*Paulística*, 1925 e

Retrato do Brasil, 1928), mas também a suscitar interesses e autênticas vocações históricas, como aquela de Caio Prado Júnior; e a estimular obras como *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda. É a Blaise Cendrars que Oswald de Andrade, personagem “sempre em atraso de um livro e adiantado de um manifesto”, dedica em 1925 o seu *Pau Brasil*. E Cendrars, que não tardará a perceber como “*tel qu’il se pratiquait, tout ce modernisme n’était qu’un vaste malentendu*”,¹⁴⁹ reconhecerá, no entanto, que “*ces jeunes modernistes de São Paulo avaient un talent fou, de l’esprit, de la drôlerie, un vocabulaire argotique negre, et un sens aigu de la provocation, de la polémique, de l’actualité*”.¹⁵⁰

Não todos, é claro. Os movimentos de reação contrabalançam aqueles de vanguarda. Em 1925, ao Pau-Brasil se contrapõe o movimento Verde-Amarelo de Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho. É a via do fascismo, que passa ainda pelo movimento híbrido da “Anta”: no qual o símbolo nativista da anta vem assumido com significação nacionalista, mas de um nacionalismo bastante diferente daquele pelo qual Oswald de Andrade se declarara anti-Europa. Ali, a cor amarela, desde sempre a cor dos fora-da-lei (na Idade Média, das cortesãs; em todos os tempos, dos emblemas impostos aos judeus; nos anos 20, dos futuristas), se legaliza no conúbio com o verde, símbolo das árvores-florestas-planícies do país.

Não por acaso, em 1926, do Congresso de Recife parte um novo manifesto: aquele regionalista de Gilberto Freyre, publicado somente em 1952, mas que desde então exercerá uma enorme influência sobre toda a geração do assim chamado “segundo modernismo”. Prestigiosa figura de pensador e de sociólogo que marcará toda uma geração de estudiosos e de criadores literários, Gilberto Freyre (1900–1987) se formara nos Estados Unidos, e o I Congresso Brasileiro de Regionalismo de Recife lançava as bases para um estudo não utópico, mas concreto do Brasil tri-racial, que será investigado em suas expressões cotidianas (a língua, os costumes, a cozinha, a religião, a superstição e a feitiçaria). Freyre era um sociólogo e um homem de ciência que merece, com pleno direito, um lugar também na história da literatura, não só porque foi agudo ensaísta (*Heróis e vilões no*

romance brasileiro, 1979) e poeta (*Poesia reunida*, 1980), mas essencialmente porque são obras literárias de alto calibre as suas grandes obras sociológicas (desde *Casa-grande & senzala*, 1933, edição definitiva 1980; *Sobrados e Mocambos*, 1935; *Nordeste*, 1937; *O mundo que o português criou*, 1940 etc., até *Ordem e Progresso*, 1959). De tais obras se falou já mais de uma vez nas páginas precedentes, e delas não pode prescindir quem queira compreender o Brasil mestiço, o Brasil do negro real em vez daquele do índio mítico: também porque são escritas em uma prosa suave e cativante, na qual o rigor científico se alia à calorosa simpatia pela matéria tratada. Tudo isso não exclui, de todo modo, que, quando foi formulado em 1926, o *Manifesto de Recife* representasse a primeira real, tangível tomada de posição em relação ao modernismo paulista: uma exortação a voltar os interesses nacionais a algo mais autêntico que não aparecia na “rejeição do passado” exigida pelos “palhaços de São Paulo”.

A segunda reação é aquela de *Festa*. Publicada no Rio, de 1º de outubro de 1927 até 15 de setembro de 1928 (com uma segunda série entre julho de 1934 e agosto de 1935), a revista foi a expressão de um grupo de escritores decididos, por sua vez, a contrabalançar a ação destrutiva e “primitivamente blasfema” dos sequazes de Mário e Oswald de Andrade, com uma meditada reproposta da solução espiritualista em vestes modernistas. Nos doze números de sua primeira fase “heroica” e significativa, *Festa* também apresentou manifestos, ensaios críticos, textos originais de poetas e prosadores, ainda que não ortodoxamente ligados ao grupo. À testa da empreitada encontramos o nome de Tasso da Silveira (1895–1968), filho do simbolista Silveira Neto, poeta também de marca simbolista e de temática religiosa e moralista (*O canto absoluto*, 1940): ao grupo pertenciam também Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado, Cecília Meireles, etc.

Entretanto, Oswald de Andrade vigiava. E em maio de 1928, com a direção de Antônio de Alcântara Machado e a “gerência” de Raul Bopp, sai em São Paulo a *Revista de Antropofagia*. Nos dez números da primeira série autônoma (maio de 1928 a fevereiro de 1929, com frequência mensal) e, posteriormente, nos quinze números da

“segunda dentição” (como suplemento literário do *Diário de São Paulo*, ainda em 1929), contribuiriam as personagens mais significativas do modernismo brasileiro: e não só aquelas da seita ferinamente primitivista e polemicamente antropófaga de Oswald de Andrade, mas os nomes de qualquer antipassadista que escolhesse a liberdade de expressão como grito de batalha e como único programa de ação unificadora.

Alcântara Machado assina o editorial afirmando:

Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

E Mário de Andrade inaugurava uma poesia auroreal, do princípio do mundo, com suspeitas de antifeminismo futurista, coloquialismos abafados e escolhas em direção “socialista”:

Tinha um sossego tão antigo no jardim,
Uma fresca tão de mão lavada com limão,
Era tão marupiara e descansante
Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
Si eu tivesse a meu lado ali passeando
Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...

Mas havia, sobretudo, o *Manifesto antropófago* de Oswald:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, *or not* tupi: *that is the question*.
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
[...] Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.
Contra todos os importadores de cons ciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.
Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.
Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
[...] Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.
Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

O *Manifesto* era assinado por

Oswald de Andrade
Em Piratininga
Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

E o Bispo Sardinha era o religioso que um antropófago *caeté* deglutira no longínquo 1554.

O nome do movimento nascia de um quadro, hoje célebre e emblemático, que representava o abaporu, ou seja, o antropófago índio, símbolo zombeteiro do novo Brasil modernista, e era obra de Tarsila do Amaral, então mulher de Oswald. Mas além da *blague*, a antropofagia de Oswald tinha muitos significados. O modernismo como movimento estético fora no início, na sua fase “futurista”, internacionalista. Com a rejeição da tradição, rejeição, todavia, importada da Europa, deveria, depois, rejeitar a própria Europa. Os epigramas de Oswald e os grandes quadros antropofágicos de Tarsila, com as suas mulheres de pés enormes, picassianos, aconchegadas junto a cactos atemporais, levarão ao mundo a mensagem de um Brasil ancestral, mítico e moderníssimo. Mas o próprio Oswald corrigirá, em uma entrevista à revista parisiense *Nouvelles Littéraires* (1928), a sua posição antieuropeia, explicando que não se tratava de rejeição, mas de superação: uma assimilação da cultura ocidental, um modo de “devorar o inimigo para que as suas virtudes sejam passadas para nós”, como é ainda hoje na prática daqueles índios Yanoáma-Yanomami dos quais fala Ettore Biocca — os quais comem as cinzas dos mortos em mingau de bananas para conservar endocanibalisticamente todas as virtudes deles.

A antropofagia de Oswald teria sido, de qualquer forma, o último lampejo de um modernismo estetizante e, em certo sentido, estranho à realidade social e política do país. A crise de 1929, que incidiria profundamente nas vidas mesmas de cada modernista, a começar por Oswald de Andrade, favoreceria a superação dessa primeira fase, goliarda e despreocupada, rumo à sucessiva: aos dois filões do romance social e da poesia engajada da segunda geração modernista.

6. Os mestres da primeira hora

Se passarmos agora do grupo aos indivíduos, dos momentos às obras, dos manifestos e programas às realizações artísticas, perceberemos que frequentemente os escritores mais fecundos, mais verdadeiros, mais duradouros, podem ser também os mais apartados e os menos “ativos no coro”. Mas veremos também como o grupo não se constitui sem os personagens catalisadores: homens como Graça Aranha, que “via a literatura mais como ação do que contemplação”, mantendo-se futurista (isto é, passadista) até mesmo quando os jovens de 22 haviam, há tempos, passado do modernismo ao moderno, da provocação vanguardista à ação construtiva. Ou homens como Mário e Oswald de Andrade, que à capacidade de fazer prosélitos — em sentido oposto, às vezes, mas nem por isso menos válido — saberão unir a invenção individual.

6.1. oswald de andrade e o terrorismo cultural

Na origem do modernismo brasileiro estão, de fato, os Andrade: Oswald e Mário, personagens talvez, como quer Wilson Martins, “maiores que suas obras”, não ligados entre si por outro parentesco exceto aquele de uma vocação literária incapaz de suportar mediações, destinados a criar com o seu primeiro sodalício o núcleo catalisador do movimento; e destinados, depois, com a sua clamorosa ruptura, a representar, cada um por conta própria, uma diversa, mas nem por isso menos válida, “razão moral” do próprio movimento.

O primeiro, mais lógica do que cronologicamente, é Oswald de Andrade (1890– 1954). O personagem é ainda mais discutido que sua obra. Entre aqueles que veem nele somente o mistificador de gênio, artífice de escândalos pelo gosto de escandalizar e, no plano da realização poética, o escritor e o intelectual irrealizado, e aqueles que, como as vanguardas concretistas, o propõem hoje como pedra angular de todo o modernismo, talvez seja possível não um caminho do meio

(no sentido de que, ou se aceita Oswald totalmente, ou se rejeita), mas uma conciliação. É possível que Oswald tenha exercitado conscientemente a mistificação em sua obra desmistificadora, radical e destrutiva. Porém, não há dúvida de que essa obra seja central no modernismo brasileiro ou ao menos na primeira fase do modernismo, auroreal e literário, individualista e vanguardista. A ação de Oswald representa, é fato, sobre o plano brasileiro, algo mais que o gaguejo incoerente e surreal de Dadá ou as palavras em liberdade de Marinetti: ou algo que já pressupõe como dadas aquelas operações preliminares sobre a linguagem poética. Oswald intervém quando a liberação e a dessacralização já aconteceram, como quem, avançando após um terremoto ou um dilúvio, busca recompor, com fadiga e sem se deter sobre os nexos, os fragmentos do mundo que existira antes: no seu caso, o mundo das palavras.

E é assim que, à primeira vista, toda a obra de Oswald pode parecer somente um paciente e irônico *collage* [colagem] de objetos literários preexistentes. Mas a invenção está justamente nisto: em reconhecer o texto poético incrustado em uma prosa de cronista, em uma notícia de jornal, no dito espirituoso do homem da rua. E depois poli-lo, fazer dele o vazio e o silêncio em torno, como o escultor que erige a estátua da tigela encontrada sobre a areia. Eis a natureza morta recuperada da crônica de Gândavo¹⁵¹ (com grafia quinhentista e tudo):

A esta fruíta chamam Ananazes
Depois que sam maduras têm un cheiro muy suave
E come-se aparados feitos em talhada
E assim fazem os moradores por elle mais
E os têm em mayor estima
Que outro nenhum pomo que aja na terra

ou a ironia crua dos “Poemas da colonização” junto a este “noturno” viajante:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano

Na origem está naturalmente a cultura europeia. De rica família paulista, Oswald pôde ainda se beneficiar, em 1912, da transferência de

aculturação para a Europa, concedida aos filhos da boa burguesia: e será de Paris que ele importará o *Manifesto futurista* e a poesia *Pau-Brasil*. Em primeiro plano no momento da Semana, Oswald será o promotor de todos os movimentos nativistas que se opõem, desde a esquerda até o verde-amarelismo nacionalista, para aportar, após o *crack* da bolsa de 1930 (consequência imediata da crise americana de 1929), na adesão passional ao partido comunista, do qual ele, todavia, saberá colher somente os aspectos anárquicos e destrutivos, que repetem a sua lúcida e sempre reencarnada visão antropofágica do mundo. Afastando-se do partido após 1945, Oswald procurará uma nova inserção-travestimento societária, concorrendo a uma cátedra de literatura e, depois, de filosofia na Universidade de São Paulo, aspirando também publicamente a uma cadeira na sempre vilipendiada Academia Brasileira de Letras. Hoje ele nos parece um personagem contraditório, mas simpático, cuja vida, terminada aos sessenta e quatro anos, foi bem mais que um episódio na história da cultura brasileira. Não por acaso, é verdade, após anos de silêncio, a obra de Oswald volta a ser proposta como modelo daquela literatura de exportação cujo surgimento no Brasil ele auspicia. É traduzido também na Itália, onde seu primeiro padrinho foi Ungaretti, que para Oswald misturava antropofagia e contestação, cronistas e “Pau-Brasil”:

Para Oswald, o selvagem significa, de modo um pouco simplório, um modo *ante litteram* daquilo que hoje se costuma chamar, tendo, vez ou outra, a arte do argumentar paradoxal e a poesia mordaz e alegre de Oswald, de “contestação”. Mas onde Oswald é Oswald é na poesia dita em versos, feitos como desde sempre se costumava fazer. São momentos retomados dos antigos cronistas que, em seus diários, seguiam os primeiros passos dos europeus no Brasil, enquanto andavam estes com suas lâminas a fazer incisões nas árvores das quais saiu a borracha, ou então a cortar aquela madeira de tinta que chamavam “pau-brasil”. Certamente ele mesmo meteu ali as mãos. Oswald. São imagens segundo as crônicas, mas são imagens que pertencem também ao século XX, àquele século XX verdadeiro, inovador da poesia, que tinha desde o primeiro momento domesticado o intelecto, os olhos e a língua do antropófago Oswald.

Giuseppe Ungaretti, prefácio à tradução italiana das *Memórias sentimentais de João Miramar*, 1970.

Aquilo que se aprecia em Oswald, além de sua capacidade de inventar vanguardas e manifestos, é a escrita: sem um nítido limite entre prosa e poesia por parte de quem denunciara, no início da carreira, a própria “constitucional incapacidade de metrificar”.

A prosa conhece várias etapas. Em 1922, o romance *Os condenados*, seguido, na mesma linha, por *A estrela de absinto*. *A escada vermelha*, ainda dannunzianos, que compõem a “trilogia do exílio”, falsos em seu primitivismo pequeno-burguês. O salto qualitativo ocorre em 1924, com as *Memórias sentimentais de João Miramar*, “romance informal”, como depois *Serafim Ponte Grande* (1933), no qual Oswald, “ponta de lança” do espírito de 22, tentará propriamente a experiência de escrita proposta, no plano vanguardista, à coletividade de “Pau-Brasil” e da antropofagia. A história de João Miramar (que toma o nome do lugar da composição, a pensão “Miramare” da Chiavari¹⁵² *belle époque*) é muito exígua: a autobiografia irônica e patética do paulista Oswald de Andrade, com a sua viagem à Europa e as suas saudades do Brasil; com a sátira social, os capítulos-fugazes, os capítulos-sensacionais, os capítulos-encarrilhados sobre paisagens diversas. Barcelona, Milão, Veneza:

A vida de bordo pôs rouge para proximidades de Barcelona.

Adivinhado na neblina o rochedo de Gibraltar deu para os binóculos mediterrâneos as primeiras costas da Europa.

[...]

Mas na limpidez da manhã mendiga, cornamusas vieram sob janelas de grandes sobrados.

Milão estendia os Alpes imóveis no orvalho.

Memórias sentimentais de João Miramar.

A prosa de Oswald era a grande revolução do modernismo, assim como para a poesia fora a *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade: imaginação sem amarras, ruptura dos nexos sintáticos, consagração do neologismo; mas também surrealismo. E, sobretudo, quando comparada ao futurismo, a ironia e o sorriso que Marinetti nunca conseguirá introduzir em suas prosas duras e cheias de empáfia.

A poesia (*Pau Brasil*, 1925; *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927; *Poesias reunidas*, 1945, etc.) tem a mesma leveza sorridente. Com alguns pontos fixos como o “Cântico dos cânticos para flauta e violão” (1942), que é um belíssimo poema de amor:

Não quero mais
A inglesa Elena
Não quero mais
A irmã da Nena
Não quero mais
A bela Elena
Anabela
Ana Bolena
Quero você
Toma conta do céu
Toma conta da terra
Toma conta do mar
Toma conta de mim
Maria Antonieta d'Alkmin
E se ele vier
Defenderei
E se ela vier
Defenderei
E se eles vierem
Defenderei
E se elas vierem todas
Numa guirlanda de flechas
Defenderei
Defenderei
Defenderei

E há ainda o Oswald ensaísta, memorialista. E há o autor de teatro do qual se falará mais adiante.

6.2. mário de andrade: a consciência criadora

A consciência do modernismo, no entanto, é Mário de Andrade. Quando morreu, aos cinquenta e dois anos, pareceu que todo o Brasil intelectual ficara com a respiração suspensa. E quase todos, poetas, prosadores, músicos, pintores, cronistas, cada um alçou a Mário o seu monumento funerário individual.

Anunciaram que você morreu.
Meus olhos, meus ouvidos testemunham:
A alma profunda, não.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Manuel Bandeira, “A Mário de Andrade ausente”.

Ou ainda:

Olho o grande morto enorme
Sua cara colossal
Nessa cara lábios roxos
E a palidez sepulcral
Específica dos mortos.

Vinicius de Moraes, “A manhã do morto”.

E o semblante enorme, sério, de Mário de Andrade aparece nas telas de Portinari, de Lasar Segall, na escultura de Bruno Giorgi. Nascera em São Paulo em 1893; ali morrerá em 1945. Entre um polo e outro, uma vida ao mesmo tempo apartada e participante, pudica e provincial, assim como a vida de Oswald fora pública e internacional. Um trabalho duro, honesto, de experimentação linguística, no qual as tomadas de posição coletiva não são o momento da deflagração definitiva, mas o último ato, necessário ainda que não entusiasmante, de um sofrido itinerário individual. Mário de Andrade, paulista, que viveu quase sempre em São Paulo, foi, antes de qualquer coisa, musicista e musicólogo. Foi por essa via que ele chegou à etnografia e ao folclore, à crítica artística e literária, à poesia e à narrativa, e por meio da qual adquiriu aquela visão panorâmica e sinestética das várias artes, que, sobretudo por sua obra, tornar-se-ia uma das características do primeiro modernismo.

Quando debuta como poeta (*Há uma gota de sangue em cada poema*, 1917) é ainda um parnasiano e um simbolista. O salto qualitativo acontece com *Pauliceia desvairada* (1922), livro cujo impacto sobre seus contemporâneos já foi discutido. Protagonista do volume é a São Paulo louca dos anos 1920, cidade onde “sorri uma garoa cor de cinza”, cantada em uma língua cujo arcaísmo convive com o neologismo, em versos “harmônicos” (toda a terminologia crítica do musicista Mário de Andrade é de matriz musical), construídos com assonâncias, dissonâncias, aliteraões. É constante nela a intrusão linguística do italianismo rude, usado frequentemente em função desmistificadora, porque o italiano de São Paulo é sempre aquele que, respondendo à proposta “bandeirante” de partir para o Mato Grosso, responde em

italiano no texto: “*Io! Mai!... Vado a pranzare con la Ruth*”.¹⁵³ Na mesma linha seguem *Losango Cáqui* (1926) e *Clã do Jaboti* (1927), que não só desfrutam de todas as virtualidades do verso livre, mas transportam em poesia a linguagem popular, a língua cotidiana, os modismos locais. É a maneira que Mário encontrou para, por um lado, aderir estilisticamente à cruzada nacionalista bradada, em termos de destruição ou de recuperação, pelos modernistas de todas as cores, e, por outro, de abordar o seu experimento de “invenção de uma língua brasileira”:

Não uma língua especialmente regional, mas uma língua capaz de convocar segundo as necessidades de relevo, de corpo, de composição, de movimento ou de fábula, este ou aquele vocábulo ou modo de dizer de uma ou de outra região, sem desdenhar, naquilo que diz respeito à verdade expressiva, os aportes vitais à evolução sintática trazidos pelos recém-chegados. [...] O milagre é que disso não tenha resultado, em sua obra, uma língua embaralhada, mas antes uma força expressiva unificadora.

Giuseppe Ungaretti, 1964.

Aos pouco, de toda forma, o rio retorna ao seu leito, o verso livre torna a se sujeitar ao ritmo e os temas se elevam do local para o universal (*Remate de males*, 1930; *Poesias*, 1941; *Lira paulistana*, 1946), revelando uma tendência que será característica nele, a capacidade de fundar, em um movimento único, a busca pela sua alma e a busca por seu país, como se fossem duas faces da mesma experiência, plasmadas em símbolos: os ritos primitivos, a terra sem males, a preguiça criadora, a abundância turva e misteriosa dos grandes rios. Essa tendência aumentará até o último poema, “Meditação sobre o Tietê”, no qual ele alcança “a fusão perfeita do coletivo e do individual, função poética e função referencial, numa articulação mágica de temas e imagens tirados de toda a sua obra anterior, cuja coerência profunda é assim revelada” (Antonio Candido):

Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...
Por que me proíbes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?

Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrone paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...

De Mário de Andrade, homem com quem tudo se dava “melodiosamente, ou ligado pela filigrana de uma lenda, ou solto em um nevoeiro de infinita melancolia”, Ungaretti traduziu amorosamente os “Poemas da amiga” (“Estavas longe doce amiga; e só vi no perfil da cidade / O arcanjo forte do arranha-céu cor de rosa, / Mexendo asas azuis dentro da tarde.”). Nelas o folclore se faz exemplo (“E os homens são todos bons lá onde o branco não entrou.”), enquanto é recorrente a imagem-metáfora dos rios, que de novo e de novo aproxima a poesia de Mário àquela de Ungaretti em um intrincado de citações e de referências que honram os dois personagens:

Os rios, oh doce amiga, estes rios
Cheios de vistas, povoados de ingazeiras e morretes.
Pelo Capibaribe irás ter ao Recife,
Pelo Tietê a S. Paulo, no Potengi a Natal.
Pelo Tejo a Lisboa, pelo Sena a Paris...
Os rios, oh minha doce amiga, na beira dos rios
É a terra de povoação em que as cidades se agacham
E de noite, que nem feras de pelo brilhante, vão beber...

Um lirismo inchado e impetuoso: mas tanto mais maduro que os primeiros polêmicos protestos antiburgueses.

Junto ao poeta há o teórico do modernismo (*A escrava que não é Isaura*, 1925) e um dos mais conscientes críticos do movimento (*Aspectos da literatura brasileira*, 1943; *O empalhador de passarinho*, 1944). A obra literária é abordada ora no plano psicológico, com a teoria do predomínio do subconsciente, individual e coletivo, na construção poética, ora no plano puramente formal, com o problema da “língua brasileira” sobre o qual tanto labutou o pensamento crítico de Mário de Andrade. Porém, nessa obra teórica, é sempre perceptível aquele espírito de missão que impede uma postura lúdica e ambígua, como aquela assumida às vezes por Oswald. Mário de Andrade é catedrático, de etnografia e de estilística, de psicologia e de moral, mesmo quando se abandona àquele que pareceria o seu mais divertido e divagante experimento narrativo: isto é, quando escreve *Macunaíma*.

O romance foi lançado em São Paulo no ano de 1928 e traz como subtítulo: “O herói sem nenhum caráter”. O nome, assim como aquele dos irmãos do protagonista, Jiguê (o índio) e Maanape (o negro), é tirado do *Von Roroima zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg (lançado em Berlim, 1916), a bíblia do folclore indígena. Para os jesuítas, Macunaíma era às vezes Deus (indicado com tal nome nos catecismos das missões) e outras o Diabo, ou melhor, “o grande malvado”. Mário de Andrade faz dele o herói de sua gente, e o personagem é todo seu. Herói negativo, naturalmente, que permite uni-los, juntando-os de uma só vez no fio da própria aventura individual de pícaro rabelaisiano, os episódios disparatados, as lendas extraídas de todos os níveis do folclore nacional, as histórias indígenas e as “piadas” paulistas, tudo isso chamado a construir essa “rapsódia” irônica e popularesca de motivos brasileiros (sempre a terminologia musical nas escolhas de Mário). Herói sem caráter, índio-negro e depois branco de olhos azuis, preguiçoso, luxurioso, cruel, coração-mole, ávido por dinheiro, espertalhão, inconfidente, capaz de quaisquer enganos e proezas, e derrotado no plano pessoal por acontecimentos sempre maiores do que ele (o ogro Piaimã), em constante busca por um graal afetivo individual — o amuleto de Ci, a esposa perdida — em um mundo de insídia e lisonja, Macunaíma se coloca no avesso da tradição ufanista e alencariana do índio nobre-cavaleiro-sem-mácula. Quer representar, fora de qualquer esquema retó rico e de qualquer construção miticamente apriorística, o Brasil miscigenado, em sua realidade social e linguística.

Seu *leitmotiv* é “Ai, que preguiça!”, o seu mundo é o Brasil inteiro, da floresta à cidade, o Brasil maravilhoso com as suas taras congênicas, formigas e doenças, contos populares, fábulas indígenas de folclore frio, “Vei, a sol”, Iriquí dos índios caxinauá e modos de dizer, provérbios rimados, expressões convencionais, “rir” e “brincar”, usados na acepção de “fazer amor”, as negações duplas (“não sei não”), o pronome átono no início das frases (horror dos gramáticos puristas!). Parece um jogo, uma invenção, como dirá Guimarães Rosa. Mas é também o resultado de uma paciente pesquisa linguística, etnográfica, de um espólio dos materiais documentais de Couto de Magalhães, de Sílvio Romero, de um estudo atento da língua de Simões Lopes Neto,

de Valdomiro Silveira. Um mosaico, naturalmente: mas era isto que Mário de Andrade desejava. E, no meio, a relíquia, a prova de força “em língua”, em um áulico, puríssimo português clássico: a carta às Icamíabas, que o imperador Macunaíma, chegado à capital do vício (São Paulo), envia às suas súditas amazônicas.

A obra desconcertou, provocou, fascinou legiões de leitores e críticos. Continua a fascinar e provocar: porque dela emergem as constantes do caráter brasileiro: preguiça, luxúria, cupidez. Porque nela se revelam as constantes daquela diferenciação linguística em relação a Portugal que assinala no tempo o fim da colônia. Mas também porque é uma obra de fantasia e de poesia como poucas.

Também o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), que precedera de um ano a publicação de *Macunaíma*, é construído por antíteses: a “honestidade clássica” do espírito germânico, personificado pela jovem Fräulein que a família burguesa brasileira importa para dar uma justa educação amorosa ao varão da espécie, e o “úmido” temperamento brasileiro, divagante e gesticulador, a realidade e a aparência. Mas nem sempre as ideias (o livro é decididamente didático e didascálico) podem ser personificadas. Melhores são os contos, humaníssimos, desde o exórdio ainda convencional de *Primeiro andar* (1926) a *Belazarte* (1934); e até os *Contos novos*, de 1946 (póstumo), nos passam do experimentalismo linguístico que caracteriza as obras maiores à compacta harmonia do último Mário de Andrade (*Piá não sofre? Sofre; Peru de Natal*).

7. Continuidade na invenção

Bastaria a oposição Oswald-Mário de Andrade, juntamente com o binômio Oswald-Mário de Andrade, para exemplificar as divergências e convergências ideológicas e estilísticas do modernismo brasileiro. Verdadeiro “antropófago” foi provavelmente apenas Oswald: mas todos tiveram um ponto de encontro na operação “linguagem”. Era

uma operação que não nascia do nada e que, além do emprego de uma forma linguística mais aderente à realidade nacional, ou melhor, mais nativamente inventiva, pressupunha também a recuperação de materiais que a literatura tinha até então deixado na sombra. Assim, o modernismo tem também toda uma sua corrente que introduz na poesia o “cotidiano”: formas e conteúdos. E, por mais que pareça contraditório, uma vez que no cotidiano se deseja ver o avesso polêmico do áulico parnasiano, era essa a corrente menos revolucionária do movimento.

O discurso antienfático, submisso, autoirônico, era já crepuscular, vinha do penumbrismo. Já o encontramos em Mário Pederneiras, em Raul de Leoni: o reencontraremos em Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, no próprio Carlos Drummond de Andrade: poetas, todos eles, cuja passagem ao modernismo se dá mais por amadurecimento que por ruptura.

7.1. manuel bandeira

A apresentação é direta:

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional.

O autorretrato é de 1948 e nele, na ironia desencantada, no sorriso do “poeta menor” frustrado, na mistura sofrida de cotidiano e eterno, de autêntico e clownesco, podemos entrever o retrato falado desse crepuscular de província, desse “tísico profissional” que, para muitos de seus contemporâneos, foi o maior poeta do Brasil modernista.

De todo modo, para ele, como para nenhum outro dos literatos que constituem o Olimpo modernista, vale a proposição de que foram os modernistas a fazer o modernismo e não o modernismo a criar os próprios autores. E Bandeira, poeta, mas também prosador, cronista, tradutor, antologista, crítico e professor universitário, é para nós um literato e um humanista em toda a extensão do termo. Mas a sua trajetória poética é individual e marginal como poucas. Embora tenha sido Bandeira (1886–1968) — tocado desde a juventude pelo presságio da morte e, por isto mesmo, dono daquela composta alegria, daquele distanciamento participante que somente quem esteve “do lado de lá” pode conhecer — ele próprio aquele que, em sua longa vida, soube se fazer partícipe de toda experiência estética: do simbolismo à poesia concreta, em um jogo constante de experimentação artística conduzida sempre com extraordinária leveza e divertido pudor.

Tísico profissional, Bandeira se tornara em 1904, aos dezoito anos, após uma infância em sua Recife natal, os estudos no colégio Pedro II do Rio e, depois, na Escola Politécnica de São Paulo que o deveria preparar para a carreira de arquiteto:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Epígrafe de *A cinza das horas*, 1917.

A tuberculose o levará até a Suíça, a Clavadel (1913), onde conhecerá Éluard e Mademoiselle Diakonova, não ainda Gala.¹⁵⁴ E do clima do simbolismo tardio, anárquico-decadente, de que naqueles anos o próprio Éluard se impregnará, se ressentirá *A cinza das horas*, volume de estreia publicado no Rio de Janeiro em 1917. É um pequeno livro de versos permeado por uma caligem crepuscular, mas em palavra-

chave já é “ternura”, aquela ternura às vezes assexuada (“ternura insexual”), às vezes desesperada, às vezes autoirônica, que será, então, registro de toda a futura poesia de Bandeira e ligará entre todas elas as várias experiências expressivas. O segundo momento é de 1919 e é *Carnaval*, um Carnaval estilizado com os seus símbolos (Pierrot, Arlequim, a dama branca), que recordam escritores modernistas portugueses, como Almada Negreiros, ou fazem pensar em Schumann com suas guinadas improvisadas e suas fraturas melódicas. Há também “Sonho de uma terça-feira gorda” em versos livres e há a sátira aos parnasianos, “Os sapos”, que, declamada durante a Semana de Arte Moderna, colocará Manuel Bandeira entre as vozes mais notórias do modernismo e fará dele, em certo sentido, o líder do grupo do Rio. O tema dos sapos, de resto, mesmo fora da metáfora, era por si só muito bandeiriano: nós o reencontraremos, em uma significativa oposição sapo-lua, no curso dessa poesia na qual o sapo é talvez o negro, que eleva o seu canto à mulher branca. Aquilo que distingue Bandeira dos modernistas-crepusculares como Ribeiro Couto ou Guilherme de Almeida e o aproxima de personagens muitíssimo diversos, como Oswald de Andrade e, mais tarde, Murilo Mendes e Drummond, é a capacidade de sorrir. “O claro riso dos modernos”, dirá Ronald de Carvalho, fazendo desse riso um sinal do modernismo: ainda que seja de matriz francesa e simbolista.

O *ritmo dissoluto* (com a dupla conotação aplicada à métrica e à postura existencial daquele a quem a doença, em certo sentido, “libertou”) aparece nas *Poesias* de 1924, “após” a Semana. O verso livre que o distingue já se tornou forma de expressão coletiva. Quanto à “ternura” de Bandeira, ela adquire ali tons satânicos, e embora os adjetivos recorrentes estejam sempre na gama da aquiescência (“suave”, “manso”, “meigo”, “terno”, “triste”, “melancólico”), há nessa espécie de bacanal frio uma ironia revoltada de excluído (“a minha humanidade irônica de tísico”), que não se aquietará senão nos anos em que, erguendo os olhos de si mesmo, o poeta poderá rir-se do mundo: e isto mesmo se a sua biografia for sempre e somente a história de sua poesia. Em 1930 é a vez de *Libertinagem*, uma libertinagem, também esta, deliciosamente mental. É o livro da cristalização, onde a matéria se decanta e se despersonaliza, eleva-se do cotidiano ao universal.

Bandeira medita sobre os problemas da expressão, da “cultura” e da socialidade. E os resolve quase todos de forma negativa, com a recusa de tudo o que havia antes. Pertencem a *Libertinagem* alguns dos textos mais famosos: a “Poética”, baseada no mote: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”; “Não sei dançar”, com o mote da arte como substituta inferior de satisfação, atividade jocosa, retorno à infância, fuga, embriaguez, álbi:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria

ou o desesperado “Pneumotórax”:

Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.
Mandou chamar o médico:
— Diga trinta e três.
— Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
— Respire.

— O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino

A fuga mais famosa, aquela que se tornará lugar-comum no *habitat* cultural brasileiro e sofrerá infinitas variações, divertidas, revoltadas, em textos poéticos, *slogans* publicitários, fórmulas de expressão cotidiana, é “Vou-me embora pra Pasárgada”: onde Pasárgada, a mítica cidade dos prazeres de Ciro, o Grande, torna-se o lugar da possibilidade, o *paese-dei-balocchi*¹⁵⁵ de quem jamais pôde crescer. Mas nem mesmo Bandeira foge para Pasárgada: desde esse momento, aliás, a sua vida se faz mais participante: o convívio com Gilberto Freyre e os amigos de Recife o fazem voltar-se para a realidade de sua cidade natal (belíssima a evocação do Recife de sua infância). Em *Estrela da manhã* (1936) aparecem os temas negros, os temas sociais: mas também os puros exercícios poéticos, como a “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, em que, com um virtuosismo hedonista e divertido, a poesia nasce do nada (“O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!”, um manifesto que invadira o Rio de Janeiro com o seu inconfundível estilo anos 30). Nas *Poesias completas* aparece a

“Lira dos cinquent’anos”, aumentada depois, em 1944. Definitivo ali é o “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”. O exercício é paralelo àquele tentado por Oswald de Andrade com as poesias extraídas da prosa setecentista, com montagem poética, com a eleição de vocabulário do formulário cotidiano, com o jogo da poesia “à maneira de”. Bandeira é excelente em tais exercícios, que lhe permitem libertar-se também da preocupação da liberdade, construir um soneto, uma balada ou um texto concreto, permanecendo sempre Bandeira, brincando de construir *haikai* e “cantigas de amor” à maneira galego-portuguesa, fazendo-se barroco para depois, por fim, sorrindo, levantar a máscara e se afirmar com uma interjeição: “meu Deus”, por exemplo, tão pouco religiosa e tão cotidiana, tão humildemente um sinal de recair em si mesmo.

As edições das *Poesias completas* se sucedem ao longo dos anos (1940, 1944, 1948, com *Belo, Belo*; 1951, 1952, com *Opus 10*; 1955, 1958, com *Estrela da tarde*, que depois será publicada como volume em 1963). A parábola se fecha em 1966, aos oitenta anos, com *Estrela da vida inteira*, poesias completas.

O poeta do pneumotórax, o tísico profissional, fora, de fato, um homem longo: cinquenta anos de cultura brasileira. Também porque a sua presença, para além do canto submisso, seria sempre marcada pelo trabalho de sistematização cultural, o ensaio, a antologia, a tradução, a crônica (*Crônicas da província do Brasil*, 1936; *Guia de Ouro Preto*, 1938, etc.). Algumas das mais belas páginas de prosa estão no *Itinerário de Pasárgada*, 1954, a melhor introdução ao grande poeta menor que foi Manuel Bandeira.

7.2. ribeiro couto

Também a poesia de Ribeiro Couto (1898–1963) é marcada pelo léxico, pela sintaxe, pela postura lírico-crepuscular que distingue o primeiro Bandeira. *O jardim das confidências* (1921), *Os poemets de ternura e melancolia* (1924), *Um homem na multidão* (1926),

carregam já nos títulos a marca daquela pudica apatia política antirretórica que se opunha, por um lado, à “hidra baiana” (ou seja, à eloquência do Norte), e, por outro, ao exercício totalmente exterior dos versejadores parnasianos:

Ó poetas de gabinete,
Que da vida sabeis apenas a lição dos livros

Mas se na prosa Ribeiro Couto não consegue ultrapassar os limites do crepuscularismo (e, por isto, como prosador, nós o consideramos aqui entre os “penumbristas”), o poeta, justamente por aquilo que nega, mais do que pelo que afirma, pode ser bom companheiro de estrada e integrado no grupo “carioca” do movimento modernista. Do grupo fazem parte Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Felipe D’Oliveira: gente que, excetuando Bandeira, será modernista de um modo bem diferente daquele modo radical como serão os homens novos de São Paulo.

Homem civil, diplomático, depois acadêmico, bem conhecido também na Itália, justamente pela sua sociabilidade diplomática, Ribeiro Couto fará também poesia “regionalista” (*Noroeste e outros poemas do Brasil*, 1933). Porém, cada vez mais a vida o afastará de seu país, impondo-lhe um internacionalismo que, enquanto o desprovincianizará, diluirá também expressivamente a sua carga inventiva (*Cancioneiro do ausente*, 1943; *Rive étrangère*, 1951; *Lungo giorno*, 1952; *Jeux de l'apprenti animalier*, 1955). Se ele está incluso entre os poetas modernistas é, sobretudo, pelas brincadeiras antiparnasianas que recordam *Os sapos* de Bandeira.

Poetas há!
Que não compreendem nada fora do que eles chamam escola.
Fazem versos como os remendões batem sola.
Batem sola! Batem sola!
E começam: “O céu, imenso, a arder, é uma imensa corola,
Ta ra ta ra ta ti, ta ra ta ra ta tá.”

Embora crepuscular até o âmago (traduz, entre outros, Corazzini¹⁵⁶), Ribeiro Couto permanece, no modernismo, solar e antropofágico, como discreto “poeta da chuva”.

7.3. guilherme de almeida

Também Guilherme de Almeida (1890–1969) não foi jamais, a rigor, um modernista: vindo também ele do crepuscularismo, penumbrista e intimista (*Nós*, 1917; *Dança das horas*, 1919; *Messidor*, 1919; *Livro das horas de Sórora Dolorosa*, 1920; *Era uma vez...*, 1922), mas tão hábil a ponto de levar ao engano estilístico os próprios modernistas. E o mais significativo entre os absurdos da Semana de 1922 foi justamente a citação das “Canções gregas” de Guilherme como textos “modernistas”. Na paisagem modernista, Guilherme de Almeida (paulista, combatente da Revolução Constitucionalista de 1932, exilado em Portugal, mas sobretudo poeta e literato no sentido mais artesanal do termo: uma espécie de Pastonchi¹⁵⁷ das letras brasileiras) se insere voluntariamente, por um lado com a participação na Semana de Arte Moderna, de cujo verbo se fará portador em 1925 numa viagem propagandística pelo Rio Grande do Sul, Pernambuco e Ceará, e por outro lado com a assunção de temas nacionalistas. Depois, *A frauta que eu perdi* (1924), em que aparecem virtuosismos métricos (a “síml-rima”)¹⁵⁸ acoplados à experiência do verso livre, será, de fato, a vez de *Meu* e de *Raça* (ambos em São Paulo, 1925), que assinalam a virada “patriótica” de Guilherme de Almeida: “livro de estampas”, construído com grande sabedoria, *Meu* fornece uma imagem do Brasil paralela e diversa em relação àquela oferecida aurealmente por Mário e Oswald de Andrade:

Os pássaros coloridos e as frutas pintadas
na transpiração abafada da floresta
e estas folhas transparentes como esmeraldas
e esta água fria nesta sombra quieta
e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:
este grande ócio verde, isto tudo, isto tudo
que um deus preguiçoso e lírico me deu,
se não é belo é mais do que isso — é MEU.

Um construtivismo poético que recorda o construtivismo pictórico de Tarsila do Amaral, com aquele quê de purista que o aproxima das experiências francesas contemporâneas (não se pode esquecer que a antropófaga Tarsila foi aluna de Léger, em Paris). Para Guilherme de

Almeida, as coordenadas culturais são, todavia, mais frequentemente portuguesas que brasileiras: se se cita o nome de Camões para os sonetos, seria necessário citar aquele do decadente e dannunziano Eugênio de Castro para outros versos. E não esquecer que *Raça* foi a matriz formal do verde-amarelismo poético. A mola de Guilherme de Almeida é, contudo, sempre estética, não política: os seus méritos e seus limites são a enorme capacidade de adaptação, a sutileza, a versatilidade, a tendência ao *pastiche* e ao decalque. São os mesmos dotes que fazem dele contemporaneamente um esplêndido tradutor (Tagore, Baudelaire, Sartre, Sófocles...), um brilhante crítico de cinema, um modernista, o primeiro dos modernistas a entrar na Academia Brasileira, o homem, enfim, capaz de sair da aventura verde-amarela de mãos limpas e de reencontrar uma límpida veia poética nos últimos anos (*Simplicidade*, 1929; *Camoniana*, 1956; *Pequeno cancionero*, 1957; *A rua*, 1961); ou de assinar uma cançãozinha ternamente óbvia e *kitsch*, na qual Gonçalves Dias dava a mão a Churchill, hino da Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial:

Por mais terra que eu percorra,
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá;
Sem que leve por divisa
Esse “V” que simboliza
A vitória que virá
[...]

8. A obra-prima da antropofagia: *Cobra Norato*, de Raul Bopp

Na história do modernismo e da literatura brasileira, Raul Bopp (1898– 1984) (diplomata, modernista da primeira hora, passado do grupo verde-amarelo de Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo à antropofagia de Oswald de Andrade e de Tarsila) permanecerá essencialmente por *Cobra Norato*. O poemeto (São

Paulo, 1931) nasce justamente no clima da “antropofagia”. Nasce no tom fabuloso de conto para crianças, em uma língua “primitiva”, rimada por onomatopeias, que cria com extraordinária e sugestiva plasticidade a paisagem amazônica. Dirá Manuel Bandeira:

À visão daquele mundo paludial e como que ainda em gestação mistura-se a sugestão da alma selvagem evocada nos mitos do folclore local, tudo expresso numa língua forte e saborosa, síntese muito harmoniosamente organizada da dicção culta e da fala popular.

O herói mata a Cobra Norato, entra em sua pele de seda elástica e parte em busca da filha da Rainha Luzia. Entra na floresta, passa pelas provações, interroga os passantes, chega até a Cobra Grande no momento em que ela está para casar-se com a filha da rainha, mata Cobra Grande e pode casar-se com a filha da Rainha Luzia. A dimensão irônica e onírica do conto, o jogo linguístico e o embutimento de folclore (que tem correspondente apenas no *Macunaíma* de Mário de Andrade) dão à floresta amazônica sombras escuras como a noite das lendas indígenas, tornam-na úmida de águas subterrâneas, onde “sapos beijudos espiam no escuro”, onde “bocejam árvores sonolentas”. Cada verso é uma invenção; a floresta parece serpentes, as raízes desdentadas das árvores mastigam lama, as árvores estudam geometria na escola, constroem-se rios, o vento faz cócegas nos ramos e apaga escritas indecifradas. Lá no alto a lua tem olheiras, um solzinho infantil cresce gorducho e alegre. Entrelaçam-se diálogos sem personagens, vozes da floresta. E por todos os lados encontramos diminutivos (“riozinho”, “florestinhas”) que marcam, a cada nível, até mesmo as formas verbais (“Quero estarzinho com ela”) e imagens surrealistas de tom modernista. A floresta ventríloqua refaz o verso para a cidade, as palmeiras aneladas se abanam, as árvores encapuzadas liberam fantasmas. Mas há também árvores que telegrafam, ou sapos que estudam os abecedários da floresta. Em uma imaginária mostra do futuro, irônica e seletiva, *Cobra Norato* sozinho, ou junto de um quadro de Tarsila, poderia muito bem representar toda uma corrente, uma moda, um modo de ser do Brasil modernista. Com isto não se deseja excluir a importância das outras poucas, mas sempre respeitáveis, intervenções literárias de Raul Bopp (*Urucungo*, 1933; *Notas de viagem*, 1960; *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*, 1969; *Coisas do Oriente*, Viagens, 1971).

9. As outras vozes poéticas do primeiro modernismo

O movimento modernista tem em si uma tal carga inventiva que estimula vocações poéticas em todos os níveis; e parece errôneo nomear em grupo os muitos e muito cultivados poetas e literatos daquele tempo, quando cada um deles mereceria ser visto individualmente, fora do coro. Pois, como se viu, o modernismo não foi jamais um coro e muito menos uma escola: ou o foi apenas no sentido “indisciplinador”.

Em São Paulo, junto a Mário e Oswald de Andrade, havia Menotti del Picchia (1892–1988), poeta, narrador, dramaturgo, ensaísta, escultor, pintor, compositor. O seu poemeto *Juca Mulato* (1917), fixador do “gênio triste da raça”, constituir-se-ia, pela estrutura nacionalista e regionalista, como um dos pilares temáticos do futuro modernismo: mas também do verde-amarelismo e do movimento da “Anta”. A adesão formal ao movimento aconteceria, de todo modo, somente com *Chuva de pedra* (1925), com os seus jogos de aliteração e as suas visões desmistificadas dos lugares românticos brasileiros (“Praça da República”). Havia Luís Aranha Pereira (1901–1987), autor de uma poesia “ginasial”, como dizia Mário de Andrade, mas dotado de uma “transiberiana” capacidade associativa e de uma riqueza psicológica “à Blaise Cendrars”; e Agenor Barbosa; e Tácito de Almeida (1899–1940), e um personagem singular como Cassiano Ricardo. De Cassiano — que fará as suas primeiras tentativas em 1915, mas que saberá se reinventar com o passar dos anos até se tornar vanguardista em 1964 — se falará mais tarde. De Sérgio Milliet (1898–1966), paulista, poeta, crítico, ensaísta e historiador, deve-se recordar sobretudo o exórdio alófono em francês, sob o nome de Serge Milliet (*Par le sentier*, 1918; *Le départ sous la pluie*, 1920; *L’œil de bœuf*, 1923), e, posteriormente, a renacionalização poética (*Poemas análogos*, 1927, até *Alguns poemas entre muitos*, 1957) com um vivo gosto experimental, especialmente no uso da imagem telegráfica que o assemelha aos dois Andrade, e um crepuscularismo desencantado que parece de Manuel Bandeira.

Também a obra crítica, que representa a maior contribuição de Milliet, capaz como poucos de aproximar o ensaio literário da análise de um movimento pictórico, serve para reconstruir o clima desse primeiro modernismo. Um movimento que talvez estivesse doente de estetismo, mas era também inquieto e, no fundo, consciente de não poder por muito tempo limitar-se somente ao jogo (*Diário crítico*, 1944–59).

Do grupo carioca, além daquela de Manuel Bandeira, valerá a pena extrair ainda uma outra figura: a de Ronald de Carvalho (1893–1935), embaixador cultural por anos entre a Europa e a América, bom prosador (foi nomeado “príncipe dos prosadores brasileiros” na cadeira de Coelho Neto), ponte entre vanguardas portuguesas e brasileiras na revista portuguesa *Orpheu* (1914), autor de uma afortunada história da literatura, mas sobretudo torrencial, whitmaniano poeta de *Toda a América* (1926). O poema, declamatório em sua oposição do homem europeu ao americano, na descrição enumeradora, por catálogo-inventário, de um Brasil amaneirado, teve em seu tempo muita fortuna: também na Europa e na Itália, onde foi traduzido por A. G. Bragaglia e apreciado.

10. A prosa experimental do primeiro modernismo

A prosa do primeiro modernismo é, como se viu, uma prosa experimental, obra daqueles mesmos escritores, paulistas em sua maioria trabalhando em São Paulo, que também em outros níveis expressivos procuravam demolir as velhas estruturas da língua, buscando uma expressão mais inventivamente “brasileira”.

Os primeiros anúncios se encontram em escritores crepusculares ou ao menos pré-modernistas, no sentido que aqui se quis dar à expressão: na fragmentação sintática, na narração descontínua, densamente sintética de Adelino de Magalhães, como no estilo enxuto e direto usado por Ribeiro Couto, ou mesmo no clima nostálgico-

bucólico no qual se movem os personagens de seus romances. Sobretudo nos contos de Ribeiro Couto, na notação impressionista que alimenta a antirretórica do cronista, estava presente aquela recuperação do cotidiano que será cara a uma fileira modernista, de Manuel Bandeira a Carlos Drummond de Andrade.

Esta, todavia, é a componente menos modernista do modernismo. Em sentido estilístico, os verdadeiros inovadores da prosa modernista são, ainda outra vez, o Oswald de Andrade das *Memórias sentimentais de João Miramar* — “grande pedra miliar antinormativa” para a prosa futura, exemplo de sintaxe “sintética e fulgurante” (Antonio Candido), telegráfica, simultaneísta, cinematográfica — e o Mário de Andrade de *Macunaíma*, que travestia de didascálico o seu impulso poético declarando escrever daquele modo para

dar coragem a essa gentinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro [...]. Tudo está em se observar o que é psicologicamente aceitável e o que não é. O pronome complemento pode iniciar o discurso. Eu o emprego. Ir na cidade, é regência perfeita. Em italiano já se diz “*andare in città*”. Em francês “*aller en ville*”. Os portugueses dizem ir à cidade. Os brasileiros: na cidade. Eu sou brasileiro.

Carta a Manuel Bandeira.

Sabemos hoje que *Macunaíma* de Mário de Andrade não é o abecedário de uma nova utopia: mas uma obra literária, uma obra expressionista, uma obra de invenção. Que é o verdadeiro antecedente da página cheia de sinais misteriosos e fascinantes de Guimarães Rosa.

Os outros prosadores do primeiro modernismo não tiveram a importância dos dois Andrades. Menotti del Picchia, que já encontramos como personagem-chave durante a Semana de Arte Moderna e como o poeta de *Juca Mulato*, contribuiu certamente mais à afirmação do modernismo com os artigos de jornal com os quais, no *Correio Paulistano*, glosa os acontecimentos do movimento, do que com a sua individual práxis literária. Recolhendo em volume, em 1927, junto a Cassiano Ricardo e a Plínio Salgado, os próprios escritos teóricos publicados desde 1922, sob o título complessivo de *O Curupira e o Carão*, ele via no “Curupira” (espécie de gênio dos bosques, com os pés voltados para trás, guardião da integridade

vegetal do país) o símbolo da nova arte brasileira, enquanto o “Carão” representava o semblante imóvel e rugoso, a grande máscara da arte parnasiana e europeizante. A antirretórica de Menotti del Picchia era, contudo, inchada também ela de retórica bem mais frouxa e cotidiana que aquela do estetismo parnasiano. Portanto, pouco ou nada acrescenta à história da prosa brasileira em devir o denso grupo de seus textos narrativos: dos romances erótico-decadentes como *O homem e a morte* (1922), ecos bárbaros de nosso Andrea Sperelli,¹⁵⁹ aos romances fantásticos como *A república 3000* (1930), *Kalum, o sangrento* (1936) e *Kamunká* (1938). Somente à sua *Salomé* (1940) um crítico como Mário de Andrade reconhecia dotes de “perfeito equilíbrio entre a concepção dos personagens [leia-se “tipologia”] e a sua escolha em representar formas psicológicas da sociedade descrita”. É preciso ainda citar os contos (*Toda nua*, 1926), juntamente com as crônicas (*O pão de Moloch*, 1921). De todo modo, o sucesso que esses livros, sobretudo os romances, tiveram rapidamente junto ao público é testemunha de uma capacidade compositiva (ainda que no nível *kitsch*) e comunicativa não indiferente.

O mesmo vale, porém mais radicalizado, também para os romances de Plínio Salgado (1901–1975), também ele paulista, companheiro do verde-amarelismo de Menotti e de Cassiano Ricardo e, mais tarde, líder do Movimento Integralista, isto é, do fascismo brasileiro. Se o caminho de Menotti del Picchia pode parecer marcado, desde o início, pela mesma impetuosa e brilhante capacidade comunicativa do autor, aquele de Plínio Salgado é indicado desde o começo na direção doutrinária e política. O nacionalismo integralista, miticamente indianista e xenófobo, se revela rapidamente decalque colonial e racista (com todos os mitos da Força, da Terra, da Raça, do Sangue e da Nação) do nacionalismo europeu. Sua estreia é com um romance, *O estrangeiro* (1926), de verve modernista, ambientação paulista e prosa sincopada. Mas depois que, em *O Curupira e o Carão*, a “Anta”, totem dos tupis, é assumida como símbolo de batalha da raça brasileira, até o estilo muda. *O esperado* (1931) e *O cavaleiro de Itararé* (1932) continuam a propor, fragmentariamente, reações “brasileiras” aos acontecimentos contemporâneos: a Coluna Prestes, as revoluções de 1930 e de 1932. Prosa de ideias; romances-ensaio, em que o

voluntário achatamento dos personagens permitiria a afirmação de um “personagem maior”: o Brasil naturalmente, livre da escravidão europeia, descrito em uma língua na qual Euclides da Cunha dá habilmente o braço a Marinetti.

O último e bem mais válido exemplo da prosa urbana paulista, destinada a corroer as velhas estruturas da retórica nacional, quem o dá é Antônio de Alcântara Machado. Com ele, voltamos ao clima límpido do exercício literário de um Mário e de um Oswald de Andrade: sem a intenção polêmica daqueles, ele é “naturalmente” interessado naquele mundo pequeno-burguês, urbano e paulista, cuja descrição estava nos programas do modernismo (Mário de Andrade já havia dado dele uma primeira instantânea em *Amar, verbo intransitivo*).

Na história do primeiro modernismo, Alcântara Machado (1901–1935), que já encontramos como diretor da *Revista de Antropofagia*, tem, com efeito, o seu lugar como o narrador de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927, nomes de bairros populares de São Paulo, repletos de imigrantes, sobretudo italianos), de *Laranja da China* (1928), e também como o cronista de *Pathé-Baby* (1926) e de *Cavaquinho e saxofone* (1940). O volume de estreia, *Pathé-Baby*, foi apresentado com prefácio de Oswald de Andrade: e a telegraficidade divertida da impressão de viagem (também aqui Paris e a Europa recuperada pelo brasileiro em transferência cultural) tem a marca do Oswald das memórias de *João Miramar*.

A estrada de asfalto é um risco de lápis cortando o campo verde. Paris ficou para trás. Na bruma.

Entre acácias, a Citroën engole quilômetros com uma fome de 10 H.P. As cidades abrem-se. Bougival, St. Germain-en-Laye, Mantes-la-Jolie. A estrada passa.

Pathé-Baby, 1926.

Há nele uma capacidade jornalística de fixar em imagens, em cena-diálogo, os casos da vida. Nesse sentido, o narrador Alcântara Machado se nos apresenta como um cronista, um repórter, um descritor agradável e superficial dos acontecimentos de crônica cotidiana. A sua fauna é a fauna multirracial de São Paulo: os italianos,

sobretudo, ou melhor, os ítalo-brasileiros em sua violenta primeira fase de integração social, carregados ainda de todas as escórias da pátria e levados pela aventura a exasperar aqueles defeitos-virtudes nacionais que o repertório internacional praticamente já estilizou. O italiano de Alcântara Machado é o pequeno comerciante espertalhão da nova burguesia paulista, o filho do “carcamano”, o homem sem escrúpulos que “carca la mano” na balança para alterar o peso e se integra em uma sociedade retrogradamente portuguesa com a sua falta de escrúpulos de ex-tocador de realejo. Dessa fauna e do contraste que nasce entre as categorias, Alcântara Machado é mais o caricaturista do que o estudioso. Especialmente quando colhe, em um diálogo vivo, quase radiofônico, a mistura de italiano e de português que caracteriza os novos empreendedores paulistas:

— É. Eu já pensei nisso. Mas sem capital, o senhor compreende, é impossível...

— Per Bacco, doutor! Mas io tenho o capital. O capital sono io. O doutor entra com o terreno, mais nada. E o lucro se divide no meio.

O capital acendeu um charuto. O conselheiro coçou os joelhos disfarçando a emoção. A negra de broche serviu o café.

— Doppo o doutor me dá a resposta. Io só digo isto: pense bem.

Brás, Bexiga e Barra-Funda, 1927.

O capital, que fala ítalo-brasileiro, é o novo empreendedor de São Paulo.

11. A prosa dos ensaístas: Paulo Prado e o Retrato do Brasil

No mesmo ano em que saía *Macunaíma* de Mário de Andrade, e Oswald de Andrade lançava a sua estrepitosa *Revista de Antropofagia*, uma outra obra se inseria no diálogo para tentar uma radiografia-explicação histórica da psicologia brasileira: o *Retrato do Brasil* (São Paulo, 1928), de Paulo Prado. Um livro desencantado e pessimista,

denunciado logo pelo subtítulo-programa: “Ensaio sobre a tristeza brasileira”, e depois pelos títulos dos capítulos: “A Luxúria”, exemplificada com histórias tiradas dos cronistas dos séculos XVII e XVIII; “A Cobiça”, mola das bandeiras, acionadas sempre a partir “da mesma fome, da mesma sede, da mesma loucura. Ouro. Ouro. Ouro”; “A Tristeza”, pela qual, “em uma terra radiante, vive um povo triste”. Males estes destinados a confluir no “romantismo” entendido como mal romântico, modo irracional típico do país de afrontar a realidade da vida, tanto em política quanto em literatura.

“Ponta de lança” da grande burguesia paulista, segundo a expressão de Oswald de Andrade, promotor ativo da imigração (em grande parte italiana) para São Paulo e para todo o Brasil, para trazer sangue novo a um país marcado econômica e racialmente pela escravidão, Paulo Prado (1869–1943) apoiaria também materialmente, com o seu nome, o seu prestígio e o seu patrimônio, a revolução modernista de 1922: fora, segundo o testemunho de Mário de Andrade, o verdadeiro realizador da Semana de Arte Moderna. Como aquela de Graça Aranha, a sua fora uma conquista preciosa para os jovens modernistas que, de seu personagem de *gran signore* iluminado, no sentido francês e literário do termo, fizeram uma bandeira, e, de sua casa, um ponto de encontro para as suas reuniões. Como homem de letras, contudo, Paulo Prado será um solitário no panorama do modernismo, e a sua obra um *unicum* na história do movimento. Além do *Retrato*, que súbito se tornou famoso, deve-se-lhe uma menos importante *Paulística*, de 1925, e vários ensaios, entre os quais, notável, sempre em 1925, o prefácio ao *Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

Sente-se que a sua prosa nítida, propriamente francesa, construída com períodos breves, paratáticos, não se originou do convívio com os turbulentos protagonistas da Semana, que atentavam contra as estruturas históricas da língua, mas da frequência das crônicas antigas e dos tratados de filosofia e de economia que encontrava na biblioteca da família. O *Retrato* causou escândalo à época: embora repropusesse a mesma visão negativa do homem tropical, já propagada por sociólogos e literatos como Sílvio Romero e Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Viana. Mas a forma quase libelista em

que se apresentavam as antigas verdades, ou ao menos as costumeiras aparências de verdade (frequentemente o efeito toma o lugar da causa), feria o orgulho nacional. Parecia, e não era, o avesso do ufanismo. Paradoxalmente, de fato, cabia aos modernistas, que pareciam ter rejeitado polemicamente a tradição (entendida como sujeição secular não só à Europa, mas também a um Brasil incapaz de escapar à influência europeia), a recuperação crítica de cada tradição nacional. O avesso da “negritude” retórica de Castro Alves será o sorriso cristão de Jorge de Lima. O avesso do indianismo romântico de Gonçalves Dias, a zombeteira antropofagia de Oswald de Andrade. O avesso do ufanismo de séculos, o *Retrato* de Paulo Prado. Contrariamente aos escritores cuja parábola se desenvolverá fora da problemática modernista (um Augusto Frederico Schmidt, que poderá, por exemplo, declarar com aborrecimento “Não quero mais o Brasil, não quero mais geografia”), os modernistas continuarão a afundar impiedosamente o bisturi na realidade histórico-econômico-linguística do país. E enquanto Mário de Andrade tentará a síntese poética com o caleidoscópio de *Macunaíma*, Paulo Prado escreverá:

Na desordem da incompetência, do peculato, da tirania, da cobiça, perderam-se as normas mais comecinhas na direção dos negócios públicos. A higiene vive em grande parte das esmolas americanas; a polícia, viciada pelo estado de sítio, protege criminosos e persegue inocentes; as estradas de ferro oficiais, com nossos mais elevados fretes do mercado, descarrilam diariamente ou deixam apodrecer os gêneros que não transportam; a lavoura não tem braços porque não há mais imigrantes; desaparece a navegação dos rios; a cabotagem suprime o comércio litorâneo; o dinheiro baixa por decreto, e o ouro que o deve garantir não nos pertence.

Retrato do Brasil, 1928.

12. Teatro em retaguarda

Com o precedente “panorama” dedicado ao teatro, paramos pouco antes da afirmação modernista de 1922: com o sipário que descia sobre comédias-revistas de tese, nas quais o Brasil rústico e edênico era contraposto “como o melhor país do mundo” a uma Europa espremida. Todavia, não era ainda a rejeição antropofágica de um

velho mundo deglutido por parte dos auroreais filhos do futuro, a rejeição de Oswald de Andrade e de Tarsila; e tampouco a recuperação irônico-culta do Brasil de Mário de Andrade.

No teatro, o modernismo abrirá uma brecha só muito mais tarde: de modo que, na orgia sintética das letras e das artes que mudará o semblante cultural do Brasil, só o teatro não participará no “diálogo”: porque a sua língua é ainda aquela, falsa e já inexpressiva, que os modernistas rejeitaram no nível da poesia e da narrativa, mas à qual não souberam nem impor, nem propor um substitutivo para a comunicação com o público burguês que lota as salas de espetáculos.

Entre 1920 e 1940, enquanto os poetas e narradores tentam, cada um do seu modo, a pirueta expressiva, o Trianon do Rio de Janeiro, templo da comédia nacional, continua a colocar em cena, assim como as outras “casas de espetáculo” difusas pelo país, as tramas de cena fixa de Armando Gonzaga (1884–1954: *Ministro do Supremo*, 1921; *Cala a boca, Etelvina!*, 1925), ou as comédias cariocas de Viriato Correia (1884–1967), já mencionado aqui como narrador regionalista e escritor de livros infantis. Há também os dramas intimistas de Oduvaldo Vianna (1892–1972); as comédias-revistas de Luiz Iglesias (1905–1963), ou as reevocações oitocentistas de Ernani Fornari (1899–1964), de quem basta recordar os seis quadros *Sinhá Moça chorou...* (1941), reproposta oleográfica a Apolinário Porto-Alegre da epopeia garibaldiana no Rio Grande do Sul.

Nesse teatro não existem textos literários, mas pretextos para a atuação por parte do ator-narrador, tanto Leopoldo Fróis quanto Procópio Ferreira, Itália Fausta ou Dulcina Moraes. É este, de fato, o tempo em que o público enche os teatros para ver Procópio Ferreira (1898–1979), que, do alto dos degraus de uma igreja de papel machê, propõe ao Brasil de 1932 o anticonformismo entre o anárquico e o radical do mendigo milionário que, em *Deus lhe pague*, de Joraci Camargo (1898–1973), fala livremente de Marx e do comunismo, assinalando a “virada social” do teatro brasileiro. Mas essa virada acontece por uma estrada repleta de lugares-comuns, de frases feitas e de aforismos “inteligentes” (como “O comunismo é o espantalho das

crianças grandes”). Esses exercícios dialéticos servem para reforçar, na tradição estilística brasileira, o filão de um diálogo desatado, em uma língua meio-burguesa neutralmente coloquial, na qual se deleita o espectador qualunquista, amante do paradoxo plausível, do insulto piscar-de-olhos que parece fulminar apenas o vizinho e não o espectador mesmo. Essa tradição era, além do mais, tão sólida que os modernos dramaturgos brasileiros deverão, para poderem construir algo, demoli-la a golpes de invenções, violências e ternuras, palavrões e balbucios, incongruências surrealistas.

Há outros nomes que seria preciso citar: há Renato Viana (1894–1953), que, junto a homens da primeira leva de modernistas, como Ronald de Carvalho e Villa-Lobos, lutou ferrenhamente entre 1922 e 1944 para iniciar a cena brasileira nos mistérios de Antoine e de Stanislavski, mas escreveu depois dramas tão feios, que teria sido melhor não ter criado as condições para poder representá-los. E há Álvaro Moreyra (1888–1964), o melancólico penumbrista que, das margens do simbolismo, teria levado a salvo, para além da Semana de 1922, o gosto daquele poema em prosa em que ainda hoje se encontram muitos escritores brasileiros. Junto à mulher Eugênia, Álvaro Moreyra tentou sem sucesso um teatro de “fantoques” pré-brechtianamente empenhados em “indicar” problemas que permaneceriam no espectador após sua saída de cena (*Adão, Eva e outros membros da família*, 1927).

A mais genial tentativa falida de um teatro modernista, daquele teatro que poderia ter sido e não foi, deve-se, no entanto, a Oswald de Andrade.

Uma unhada de leão, como sempre, que não arranhou ninguém. Porque então os três dramas de que se compõem o seu repertório cênico (*O homem e o cavalo*, São Paulo, 1934; *A morta* e *O rei da vela*, Rio de Janeiro, 1937) não foram representados. Era o caráter vanguardista desse teatro, tanto no plano das formas como naquele do conteúdo, e sobretudo o seu “significado”, a desaconselhar sua encenação. Em *O homem e o cavalo*, um grupo de personagens (São Pedro e alguns marcianos, o Professor Ícaro, o Cavalo de Troia, a voz

de Jó, Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, as vozes de Stálin e Eisenstein, Jesus Cristo, Madalena, Verônica, D'Artagnan, um romancista inglês, um poeta católico e tantas outras aparições) desce do céu à terra num balão, percorrendo sobre tudo e mais um pouco. Lord Capone, glorificado por seus assassinatos e pelos roubos à mão armada, e encarcerado por não ter pago o imposto de renda, ilustra a ideologia do regime capitalista; Verônica, em tempos de cubismo e futurismo, defende a antiga arte do retrato; enquanto São Pedro, ao grito de “Façamos a revolução antes que a faça o povo”, interpreta dialeticamente a tradição evangélica. Um “caos rabelaisiano, um labirinto onde nem sempre a Ariana da poesia tem um fio preparado para nós” (Ruggero Jacobbi).

O segundo texto, *A morta* (Rio de Janeiro, 1937), menos bufonesco e ideologicamente mais engajado, embora demasiado abstrato e, no limite, retórico em seu esquematismo, é apresentado por Oswald como

o drama do poeta; do coordenador de toda ação humana, a que a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente,

em que

as catacumbas líricas ou se esgotam, ou desembocam nas catacumbas políticas.

São os anos da requalificação política de Oswald, do seu comunismo estetizante: e já as suas sensíveis antenas de sismógrafo cultural captavam a lição brechtiana. Despedaçando o jogo da ilusão cênica, os personagens de seu tecido dramático, “um grupo de cadáveres recentes [...] conversando nos degraus do jazigo” no “país da anestesia”, de fato provocam diretamente o público pela boca do “hierofante”, com apóstrofes como:

Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado!
Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da
fogueira acesa do mundo!

No jogo metalinguístico de Oswald, os cadáveres são as “frases mortas” do nosso discurso cotidiano: um Ionesco *ante litteram* mais explícito e menos surreal.

A terceira peça, *O rei da vela*, foi encenada em São Paulo somente em 1967. É o texto mais fácil e comercial, em seu protestantismo denunciatório. Que baste recordar aqueles devedores amontoados em jaulas no covil dos usurários Abelardo I e Abelardo II, fustigados periodicamente por seu explorador: com alusões quase que demasiado desveladas à subordinação do capital brasileiro ao monopólio estadunidense, aos intelectuais escravos do regime político, à escravidão sexual, ao bom-mocismo hipócrita e a todos aqueles valores codificados contra os quais o terrorismo intelectual de Oswald se insurgia com patético histrionismo. Para além de qualquer valor teatral que tenham, esses textos (não dramas, mas caos de possibilidades dramáticas, como já se disse dos primeiros trabalhos de Brecht) valem para nós como tentativa estilística de reconstrução da linguagem a partir de seus fundamentos. Não da poesia, ou da narrativa, ou do teatro, o que equivaleria a entrar no jogo: mas da linguagem absoluta, pela qual os homens deveriam se compreender e comunicar entre si. Como na poesia e na narrativa, Oswald contestava também no teatro não uma espécie de retórica, parnasiana ou simbolista, mas a retórica. Contestava o teatro. E o seu jogo antiteatral era aquele radical (Haroldo de Campos) de quem, armado unicamente de sua estética reducionista, de seu sorriso ferozmente infantil, escangalha os velhos brinquedos literários para mostrar-lhes a feitura interna. Dissera já, a propósito da poesia de Oswald, em 1927, aquele crítico inteligente como poucos que foi João Ribeiro:

Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma. E começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres. Geometrizou a realidade dando esse aspecto primevo, assírio ou egípcio da escultura negra, fabricou manipulansos terríficos, e opôs à ânfora grega a beleza romboide das igaçabas [...]. Chegou à concepção decimal e infantil, que se deve ter do homem: um 8 sobre duas pernas, total dez.

João Ribeiro, *Os modernos*, 1927.

Não causa maravilha que, quando foram escritos, os textos teatrais de Oswald de Andrade não pudessem ser encenados (muito menos o inédito e irreverente *O santeiro do mangue*, iniciado em 1935 e terminado em 1950). Mesmo porque a técnica representativa da época,

com a sua cena fixa de “sala de visitas” burguesa, não teria sabido por onde começar para propô-los ao seu público.

Bibliografia

SOBRE O MODERNISMO BRASILEIRO

XAVIER PLACER (ed.), *Modernismo brasileiro. Bibliografia* (1918–1971). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Coleção Rodolfo Garcia, 1972.

Estudos de caráter panorâmico: Fundamental: MARTINS, *Modernismo*, com bibliografia dos estudos precedentes. Além disso, COUTINHO, vol. v (ed. 1970), é dedicado ao modernismo em sentido amplo (de 1922 até hoje), com contribuições de Mário da Silva Brito (“A revolução modernista”), Péricles Eugênio da Silva Ramos (poesia), Afrânio Coutinho (autor também da introdução panorâmica ao estudo do movimento em COUTINHO, vol. iv: bibliografia), Dirce Cortes Riedel, J. Alexandre Barbosa, Luís Costa Lima, Sônia Brayner, Antônio Olinto, Adonias Filho, Walmir Ayala, Bandeira de Melo, Franklin de Oliveira, Luís Costa Lima e Ivo Barbieri (prosa); AFFONSO ÁVILA (ed.), *O modernismo*. São Paulo, 1975; ASSIS BRASIL, *O modernismo*. Rio de Janeiro–Brasília, 1976; JOÃO LUÍS LAFETÁ, *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, 1977; MARIA EUGÊNIA DA GAMA ALVES BOAVENTURA, *Movimento brasileiro: contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo, 1978; IVIA ALVES, *Arco & flecha*. Salvador, 1978; SÍLVIO CASTRO, *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1979; *Le modernisme brésilien*, número monográfico de *Europe: Revue littéraire mensuelle*. Paris, março de 1979; ANTÔNIO SÉRGIO MENDONÇA e ÁLVARO DE SÁ, *Poesia de vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro, 1983. Para as relações com Portugal: ARNALDO SARAIVA, *O modernismo brasileiro e o modernismo português*. Porto, 1986, 3 vols.

SEMANA DE ARTE MODERNA

A mais completa coleção de documentos e notícias sobre os precedentes da Semana de 1922 é a de MÁRIO DA SILVA BRITO, *História do modernismo brasileiro*, I. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1958 (3ª ed. revista, Rio de Janeiro, 1971).

SOBRE A SEMANA:

RENÉ THIOLLIER, *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo, s.d.; BRENO FERRAZ DO AMARAL, *A literatura em São Paulo em 1922*. S.l., s.d.; ANTÔNIO ARNONI PRADO, 1922. *Itinerário de uma*

falsa vanguarda. São Paulo, 1983. Uma documentação iconográfica da Semana in SLESP, 13 de fevereiro de 1962.

ANTECEDENTES EUROPEUS (FUTURISMO, INFLUÊNCIA FRANCESA, ETC.)

GRAÇA ARANHA, *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1925; Id., *Futurismo. Manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro, 1926; MÁRIO GUASTINI, *A hora futurista que passou....* São Paulo, 1926; ALEXANDRE EULÁLIO, “L’aventure brésilienne de Blaise Cendrars”, in *Études Portugaises et Brésiliennes*. Universidade de Rennes, 1969; TANIA FRANCO CARVALHAL, “Presença da literatura francesa no modernismo brasileiro”, in *Aspectos do modernismo brasileiro* (vários autores). Porto Alegre, 1970; GILBERTO MENDONÇA TELES, *Vanguarda europeia — modernismo brasileiro*, 1973 (3ª ed. revista e ampliada, Petrópolis, 1976).

MODERNISMO VANGUARDÍSTICO

MÁRIO DE ANDRADE, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, 1942, depois em *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, 1943; CARLOS CHIACCHIO, *Modernistas e ultramodernistas*. Salvador, 1951; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro, 1952; PEREGRINO JÚNIOR, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, 1954; SALDANHA COELHO (ed.), *Modernismo. Estudos críticos*. Rio de Janeiro, 1954; Vários autores, *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, 1970; MARIA EUGÊNIA DA GAMA ALVES BOAVENTURA, *A vanguarda antropofágica*. São Paulo, 1985.

MODERNISMO “PERIFÉRICO”

JOAQUIM INOJOSA, *A arte moderna*. Recife, 1924; Id., *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro, 1968, 2 vols.; MURILO ARAÚJO, *Quadrantes do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1958 (I. *Evolução e revolução modernista*; II. *Modernismo e aranhismo*); LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE, *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo, 1978; Id., *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, 1978; MOACIR MEDEIROS DE SANT’ANA, *Documentário do modernismo (Alagoas: 1922–1951)*. Maceió, 1978; Id., *História do modernismo em Alagoas*. Maceió, 1980.

TESTEMUNHOS DIRETOS

EDGAR CAVALHEIRO, *Testamento de uma geração*. Porto Alegre, 1943; SILVEIRA PEIXOTO, *Falam os escritores*. Curitiba, 1944, série I e II. Muitas informações nos perfis-entrevistas de RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960; série II, Rio de Janeiro, 1964; HOMERO SENA, *República das Letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed.; DULCE SALES CUNHA, *Autores contemporâneos brasileiros (Depoimento de uma época)*. São Paulo, 1951.

Entre os “testemunhos críticos” dos protagonistas e espectadores da primeira hora, vejam-se ademais: MÁRIO DE ANDRADE, “Prefácio interessantíssimo”, in *Pauliceia desvairada*. São Paulo, 1922; Id., *A escrava que não é Isaura*. São Paulo, 1925; Id., *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1958; RUBENS BORBA DE MORAES, *Domingo dos séculos*. Rio de Janeiro, 1924; NESTOR VÍTOR, *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, 1924; Id., *Os de hoje. figuras do movimento modernista brasileiro*. São Paulo, 1938; GUILHERME DE ALMEIDA, *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*. São Paulo, 1926; ALCEU AMOROSO LIMA (Tristão de Ataíde), as 5 séries dos *Estudos* (1927–1933); Id., *Contribuição à história do modernismo*, I. *O pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1939; MENOTTI DEL PICCHIA (com PLÍNIO SALGADO e CASSIANO RICARDO), *O Curupira e o Carão*. São Paulo, 1927; RONALD DE CARVALHO, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931; TASSO DA SILVEIRA, *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1932; ANDRADE MURICY, *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre, 1936; SÉRGIO MILLIET, *Ensaíos*. São Paulo, 1938; Id., *O sal da heresia*. São Paulo, 1940; ÁLVARO LINS, *Jornal da crítica*. Rio de Janeiro, série VI (1941–1951); OSWALD DE ANDRADE, *Ponta de lança*. São Paulo, 1945; Id., *Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro, 1954; JOÃO RIBEIRO, *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; MANUEL BANDEIRA, *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, 1954; E. DI CAVALCANTI, *Viagem da minha vida*, I. *O testamento da Alvorada*. Rio de Janeiro, 1955; RAUL BOPP, *Movimentos modernistas no Brasil (1922–1938)*. Rio de Janeiro, 1966; Id., *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro, 1977.

POESIA MODERNISTA EM PARTICULAR (TEXTO E CRÍTICA)

SÉRGIO MILLIET, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; MÁRIO DA SILVA BRITO, *O modernismo*, vol. VI do antológico *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1959; Id., *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro, 1968; ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA, *Lírica modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro, 1978.

PROSA MODERNISTA EM PARTICULAR

LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, “Tendências e repercussões literárias do modernismo”, in *Revista de cultura*. Rio de Janeiro, 1972; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, “Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro”, in *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, 1970.

REAÇÃO REGIONALISTA

São fundamentais todas as obras de Gilberto Freyre, entre as quais a edição do *Manifesto regionalista de 1926*. Recife, 1952.

RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E ARTES VISUAIS

Além dos textos indicados na bibliografia geral, ver: LOURIVAL GOMES MACHADO, *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo, 1948; P. M. BARDI, *Profile of the New Brazilian Art*. Rio de Janeiro–São Paulo–Porto Alegre, 1970 (com esplêndida iconografia).

MÚSICA

BRUNO KIEFER, “Mário de Andrade e o modernismo na música brasileira”, in *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, 1970.

A QUESTÃO DA LÍNGUA

Além dos textos indicados na bibliografia geral, ver: SÍLVIO ELIA, “Contribuição linguística do modernismo”, in *Uma experiência pioneira*. Porto Alegre, 1963; LUÍS CARLOS LESSA, *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro, 1966; HOMERO SENA, *República das Letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed., passim (sobretudo pp. 147–166: entrevista com Sousa da Silveira; pp. 285–286, Mário de Andrade).

AUTORES INDIVIDUAIS

ANDRADE, OSWALD DE (José Oswald de Sousa Andrade: São Paulo, 11 de janeiro de 1890 – 22 de outubro de 1954).

Textos: POESIA: *Pau Brasil*, com prefácio de Paulo Prado. Paris, 1925; *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo, 1927; *Poesias reunidas*. São Paulo, 1945. NARRATIVA: *Os condenados*. São Paulo, 1922; *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, 1924; *Estrela de absinto*. São Paulo, 1927; *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, 1933; *A escada vermelha*. São Paulo, 1934; *Marco Zero*, vol. I. *A revolução melancólica*. Rio de Janeiro, 1943; vol. II. *Chão*. Rio de Janeiro, 1945; *Os condenados*, *A estrela de absinto* e *A escada vermelha* constituem a *Trilogia do exílio*. MANIFESTOS E ENTREVISTAS: *Manifesto da poesia “Pau-brasil”*. São Paulo, 1924; *Manifesto antropófago*. São Paulo, 1928; *Um homem sem profissão sob as ordens da mamãe*. São Paulo, 1990, com um “Prefácio inútil” de Antonio Candido. TEATRO: *Mon cœur balance. Leur âme*. São Paulo, 1916 (em colaboração com Guilherme de Almeida); *O homem e o cavalo*. São Paulo, 1934; *A morta. O rei da vela*. Rio de Janeiro, 1937; *O Rei Floquinhos*, normalmente atribuído a Oswald de Andrade é, ao contrário, de seu filho Oswald de Andrade Júnior (1914–1972). De *O santeiro do mangue*. “Mistério gozoso à moda de Ópera” (1935–1950: redação definitiva em 11 de junho de 1950), ed. policopiada com organização e notas de Mário Chamie, abril de 1967; depois em *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo, 1991, com uma introdução de Mário da Silva Brito. ENSAÍSTICA E MEMÓRIAS: *Análise de dois tipos de ficção*. São Paulo, 1935; *A Arcádia e a Inconfidência*. São Paulo, 1945; *Ponta de lança*, 1945; *Crise da filosofia messiânica*. São Paulo, 1950; *Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro, 1954; e numerosos artigos, cartazes e resenhas em jornais e revistas. EDIÇÕES: A “revisão” moderna de Oswald de Andrade coincide com a reedição, no programa das *Obras completas*, com prefácio de Antonio Candido, das *Memórias*

sentimentais de João Miramar. São Paulo, 1964; *Poesias reunidas*, 1966; *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967, para a Difusão Europeia do Livro. Ed. antológica por Haroldo de Campos, coleção *Nossos clássicos*, nº 91. Rio de Janeiro, 1967; Oswald de Andrade, *Obra completa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971; Diléa Zanzotto Manfio, *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1992.

Estudos: Uma bibliografia bastante completa in COUTINHO, vol. v, pp. 61–63; MARIA EUGÊNIA BOAVENTURA, *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1995. Entre as contribuições mais importantes, cf.: ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945, e in *O observador literário*. São Paulo, 1959; Id., “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, in *Vários escritos*. São Paulo, 1977, pp. 57–87. Todos os escritos em COUTINHO, vol. v; HAROLDO DE CAMPOS, “Miramar na Mira”, introdução à 2ª ed. das *Memórias sentimentais*; Id., “Uma poética da radicalidade”, introdução à 2ª ed. das *Poesias reunidas*; DÉCIO PIGNATARI, “Marco Zero de Andrade”, in *Alfa*. Marília, março de 1964, nº 5; RUI BARBOSA DE CASTRO FILHO, “A linguagem cinematográfica de Oswald de Andrade e Guimarães Rosa”, in *Jornal de Letras*, julho de 1967; MÁRIO CHAMIE, *O santeiro do manguê ou a moral do avesso*. São Paulo, 1967 (com ilustrações de Lasar Segall); MÁRIO DA SILVA BRITO, *Ângulo e horizonte*. São Paulo, 1969; HAROLDO DE CAMPOS, “Serafim: análise sintagmática”, in *SLESP*, 8 de março de 1969; SÁBATO MAGALDI, *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972 (textos); MÁRIO DA SILVA BRITO, *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972; H. MARTINS, *Oswald Andrade e outros*, 1973; VERA CHALMERS, *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1976; MÁRIO CHAMIE, “A escrita do pan-sexualismo, Oswald de Andrade”, in *A linguagem virtual*. São Paulo, 1976; BENEDITO NUNES, *Oswald canibal*. São Paulo, 1978; K. JACKSON, *A prosa vanguardista na literatura brasileira. Oswald Andrade: O homem que come*. São Paulo, 1982, 2ª ed.; MARIA AUGUSTA FONSECA, *Oswald de Andrade*, 1982; M. DE LOURDES ELEUTÉRIO, *Oswald: Itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, 1989; Vários autores, *Cem anos de invenção: Oswald de Andrade e a tradição moderna na literatura latino-americana*. Austin, 1990; GILBERTO MENDONÇA TELES e outros, *Oswald plural*. Rio de Janeiro, 1995.

ANDRADE, MÁRIO DE (Mário Raul de Moraes Andrade: São Paulo, 9 de outubro de 1893 – 25 de fevereiro de 1945).

Textos: Todos saídos de São Paulo. POESIA: *Há uma gota de sangue em cada poema*, 1917; *Pauliceia desvairada*, 1922; *O losango cáqui*, 1926; *Clã de jaboti*, 1927; *Remate de males*, 1930; *O carro da miséria*; *A costela do Grã Cão*. *Livro azul*. *Poesias*, 1941; *Lira paulistana*, 1946; *Poesias completas*, 1966; e *Belo Horizonte*, 1987. NARRATIVA: *Primeiro andar*, 1926 (contos); *Amar verbo intransitivo*, 1927; *Macunaíma*, 1928; *Belazarte*, 1934; *Contos novos*, 1946. MUSICOLOGIA: *Ensaio sobre a música brasileira*, 1928; *Compêndio de história da música*, 1929; *Música. doce música*, 1933; *A música e a canção populares no Brasil*, 1936; “O samba rural paulista”, in *Revista do Arquivo*, 1937; “Os compositores e a língua nacional”, retirado dos *Anais do 1º Congresso da Língua Nacional Cantada*, 1938; *Música no Brasil*, 1941; *Pequena história da música*, 1942; *Música e feitiçaria no Brasil*, 1963. CRÍTICA E ENSAÍSTICA: *A escrava que não é Isaura*, 1925; *Modinhas imperiais*, 1930; *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, 1935; *Namoros com a medicina*, 1939; *O baile das quatro artes*, 1943; *Aspectos da literatura brasileira*, 1943; *O empalhador de passarinho*, 1944; *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*, 1945; *Danças dramáticas no Brasil*, 1959, 3 vols. CRÔNICAS: *Os filhos da Candinha*, 1943. Os volumes do epistolário são póstumos: *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1938; Lígia Fernandes (ed.), *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, s.d.; *Mário de Andrade escreve*

cartas a Alceu. Meyer e outros. Rio de Janeiro, 1968; *Taxi e crônicas no diário nacional*, 1976; *O turista aprendiz*, 1976; *O banquete*, 1978; *Cartas a Murilo Miranda*, 1981; *Cartas de trabalho*, 1981; *A lição do amigo*, 1982 (cartas a Carlos Drummond de Andrade); *Cartas a Oneyda Alvarenga*, 1983; *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte-São Paulo, 1995 (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Além de numerosos escritos sobre o folclore. EDIÇÕES: A edição das *Obras completas*, programada pelo próprio autor em 20 vols., começou a ser publicada em São Paulo pela Martins a partir de 1944. De *Pedro Malazarte* (1928, libreto para a ópera cômica de Guarnieri), v. Alexandre Eulálio (ed.), in *RdL*, março 1960, nº 17. *Poesias reunidas*. São Paulo, 1966.

Estudos: A bibliografia sobre Mário de Andrade, reconhecido líder do modernismo brasileiro, personalidade multifacetada, é enorme. Cf.: ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS (ed.), “Mário de Andrade. Bibliografia sobre a sua obra (1920–1960)”, in *RdL*, s.d. (março de 1960), suplemento nº 3, 47 pp. Outra boa bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 48–56. A ela se acrescenta o número especial de SLESP, 25 de fevereiro de 1970, comemorativo do 25º aniversário de sua morte. Citando somente os estudos mais recentes: TELÊ ANCONA LOPEZ, *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo, 1972; Id., *Macunaíma*. Rio de Janeiro, 1978, ed. crítica; HAROLDO DE CAMPOS, *Morfologia de Macunaíma*. Rio de Janeiro, 1973; JOÃO LUÍS LAFETÁ, “A consciência da linguagem” e “Ética e poética”, in *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, 1930; GILDA DE MELLO E SOUZA, *O tupi e o alaúde*. São Paulo, 1979; J. M. B. GOMES, *Mário de Andrade e a revolução da linguagem*. São Paulo, 1979; VICTOR KNOLL, *Paciente arlequinada*. São Paulo, 1983; PAULO ROBERTO PEREIRA, “Mário de Andrade: experimentalismo e compromisso”, in *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985, nº 82, pp. 124–135; JOÃO LUÍS LAFETÁ, *Figuração da intimidade*. São Paulo, 1986; ALFREDO BOSI, “Situação de *Macunaíma*”, in *Céu. inferno*. São Paulo, 1988; EDITH PIMENTEL PINTO, *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo, 1990; LUIZ COSTA LIMA, *Lira e antilira: Mário. Drummond. Cabral*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, 1995); cf. número único da revista *Le Letterature d’America*, ed. por E. Finazzi-Agrò. Roma, 1994, t. XIV, nº 56, dedicado a Mário de Andrade.

BANDEIRA, MANUEL (Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho: Recife, PE, 19 de abril de 1886 – Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1968).

Textos: Todos publicados no Rio de Janeiro. POESIA: *A cinza das horas*, 1917; *Carnaval*, 1919 (ed. crítica, 1986); *Poesias*, 1924; *Libertinagem*, 1930; *Estrela da manhã*, 1936; *Poesias escolhidas*, 1937; *Poesias completas*, 1940 (com a inédita “Lira dos cinquent’anos”); *Poesias completas*, 1944 (com 18 poesias inéditas); *Poesias completas*, 1948 (com o inédito *Belo, Belo*). *Poesias completas*, 1951 (com outros inéditos); *Mafuá do Malungo*, 1948; *Poesias escolhidas*, 1948; *Opus 10*, 1952; *50 poemas escolhidos pelo autor*, 1955; *Poesias completas*, 1955; *Obra poética*, 1956; *Alumbramentos*, 1960. *Poesia e prosa*, 1958, 2 vols. (inclui o livro inédito *Estrela da tarde*, que mais tarde foi publicado em um volume em 1963); *Estrela da vida inteira*, 1966. MEMÓRIA: *Itinerário de Pasárgada*, 1957. CRÍTICA, ENSAÍSTICA, CRÔNICAS: *Crônicas da província do Brasil*, 1936; *Guia de Ouro Preto*, 1938; *A autoria das “Cartas chilenas”*, 1940; *Noções de história das literaturas*, 1940; *Apresentação da poesia popular*, 1941; *Literatura hispano-americana*, 1949; *Gonçalves Dias*, 1952; *De poetas e de poesia*, 1954; *Mário de Andrade*, 1954; *Frauta de papel*, 1957; *Andorinha. andorinha*, 1966; *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*, 1966. Bem como inúmeras antologias e obras didáticas. *Poesia e prosa*, 1958, op. cit.; *Poesia completa e prosa*, 1967; *Colóquio unilateralmente sentimental*, 1968.

Estudos: Também a bibliografia sobre Manuel Bandeira é imensa. Cf.: Bibliografia in *Poesia e prosa*, op. cit., que também inclui iconografia e estudos críticos de vários autores. Para outros estudos, ver: *Homenagem a Manuel Bandeira* (vários autores). Rio de Janeiro, 1936; LÊDO IVO, *O preto e o branco*. Rio de Janeiro, 1955; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, in *Homens e intenções*. São Paulo, 1959; EMANUEL DE MORAIS, *Manuel Bandeira. análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro, 1962; STEFAN BACIU, *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro, 1966; JOAQUIM FRANCISCO COELHO, *Manuel Bandeira pré-romancista*, 1982; N. GOLDSTEIN, *Do penumbrismo ao modernismo*. Rio de Janeiro, 1983; ANTÔNIO CARLOS VILAÇA, *Prosa de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1984; TELÊ ANCONA LOPEZ, *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo, 1987; DAVI ARRIGUCCI JR., *Humildade. paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, 1990. A autobiográfica “Preparação para a morte” (1965), in *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, 1966, op. cit.; GILDA E ANTONIO CANDIDO, introdução à *Estreia da vida inteira*. Rio de Janeiro, 1966, pp. 50–70. Bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 86–90.

COUTO, RIBEIRO (Rui Ribeiro Couto: Santos, SP, 12 de março de 1898 – Paris, 30 de maio de 1963).

Textos: POESIAS (obras principais): *O jardim das confidências*. São Paulo, 1921; *Poemetos de ternura e de melancolia*. São Paulo, 1924; *Um homem na multidão*. Rio de Janeiro, 1926; *Noroeste e outros poemas do Brasil*. São Paulo, 1933; *Cancioneiro de D. Afonso*. Lisboa, 1939; *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, 1960; *Longe*. Lisboa, 1961. Em francês: *Rive étrangère*. Paris, 1951; *Jeux de l'apprenti animalier*. Paris, 1955; *Le jour est long*, 1958. NARRATIVA: *Cabocla*. São Paulo, 1931; *Prima Belinha*. São Paulo, 1940 (romance). Entre as muitas coleções de contos: *A casa do gato cinzento*, 1922; *O crime do estudante Batista*, 1922; *O clube das esposas enganadas*. São Paulo, 1933. Bem como volumes de ensaios, crônicas, viagens e um texto teatral.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*, vol. I e II. Rio de Janeiro, 1927 e 1930; ADOLFO CASAIS MONTEIRO, *A poesia de Ribeiro Couto*. Lisboa, 1935; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; DUARTE DE MONTALEGRE, “Ribeiro Couto, poeta da serenidade”, in *Brasília*. Coimbra, 1949, t. IV, pp. 69–83; MILTON TEIXEIRA, *Ribeiro Couto ainda ausente*. São Paulo, 1982.

ALMEIDA, GUILHERME de (Guilherme de Andrade e Almeida: Campinas, SP, 24 de julho de 1890 – São Paulo, 11 de julho de 1969).

Textos: Todos publicados em São Paulo. POESIA (obras principais): *Nós*, 1917; *A dança das horas*, 1919; *Messidor*, 1919; *Livro das horas de Sórora Dolorosa*, 1920; *Era uma vez...*, 1922; *A fruta que eu perdi*. Rio de Janeiro, 1924; *Meu*, 1925; *Raça*, 1923; *Encantamento*, 1925; *Simplicidade*, 1929; *Cartas que eu não mandei*, 1932; *Cartas do meu amor*, 1941; *Toda a poesia*, 1955, 7 vols., reúne a obra até sua publicação. Depois: *Camoniana*. Rio de Janeiro, 1956; *Pequeno romanceiro*, 1957; *A rua*, 1961; *Rosamor*, 1966. PROSAS VÁRIAS: *Natalika*, 1924; *O meu Portugal*, 1933, e muitas traduções.

Estudos: Uma boa bibliografia in COUTINHO, vol. IV. Entre os estudos principais, cf.: JOÃO PINTO DA SILVA, “Guilherme de Almeida”, in *Fisionomia de Novos*. São Paulo, 1922, pp. 231–247; MÁRIO DE ANDRADE, “Guilherme de Almeida: *Meu*”, in *Estética*, nº 3 (abril–junho de 1925), pp. 296–306; SÉRGIO MILLIET, “Guilherme de Almeida”, in *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo, 1932; JAMIL ALMANSUR HADDAD, “Introdução a Guilherme de Almeida”, in *Tempo*. São Paulo, 1944; CASSIANO RICARDO, “Guilherme de Almeida e suas antecipações”, in SLESP, 19 de

julho de 1969; MARCELO DANTAS, *O poeta de S. Paulo*. São Paulo, 1969; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “Notas sobre o verde-amarelismo”, in *Modernismo* (vários autores), op. cit.

BOPP, RAUL (Tupaceretã, RS, 4 de agosto de 1898 – Rio de Janeiro, 2 de junho de 1984).

Textos: *Cobra Norato*. São Paulo, 1931; *Urucungo*. Rio de Janeiro, 1933; *Poesias*. Zurique, 1947 (que reúne todas as poesias); *Notas de viagem*, 1960; *Nota de um caderno sobre o Itamarati*, 1960; *Movimentos modernistas no Brasil*, 1966; *Putirum*, 1969; *Coisas do Oriente*, 1971.

Estudos: ADEMAR VIDAL, “A propósito de *Cobra Norato*”, in *Boletim de Ariel*, janeiro de 1932, t. I, nº 4; ÁLVARO LINS, in *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro, 1951, série VI; JOÃO RIBEIRO, “*Cobra Norato*”, in *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro, 1952, pp. 184–188; OTHON MOACIR GARCIA, *Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio de Janeiro, 1962; REGINA ZILBERMAN, *A literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1980; LÍGIA M. AVERBRUCK, *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro, 1985.

PICCHIA, MENOTTI DEL (Paulo Menotti del Picchia: Itapira, SP, 20 de março de 1892 – São Paulo, 23 de agosto de 1988).

Textos: OBRAS PRINCIPAIS: *Poemas do vício e da virtude*. Itapira, 1913; *Juca Mulato*. Itapira, 1917; *Moisés*. Itapira, 1917; *Máscaras*. Itapira, 1920; *A angústia de Dom João*. São Paulo, 1925; *República dos Estados Unidos do Brasil*. São Paulo, 1928 (poesias). Entre os ROMANCES: *Flama e argila*. São Paulo, 1920; *O homem e a morte*. São Paulo, 1922; *Dente de ouro*. São Paulo, 1923; *Kalum. o sangrento*. Porto Alegre, 1936; *Kamunká*. Rio de Janeiro, 1938; *Salomé*. São Paulo, 1940. Muitos volumes de crônicas, histórias e ensaios. *Obras completas*. Rio de Janeiro, 10 vols.; *Obras de Menotti del Picchia*. São Paulo, 1958, 14 vols.

Estudos: Uma bibliografia in COUTINHO, vol. V; HUMBERTO DE CAMPOS, *Crítica*. Rio de Janeiro, 1935, vol. III; TRISTÃO DE ATAÍDE, *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954; MARTINS, *Modernismo*; Vários autores, *Pequena biobibliografia comemorativa do 80º aniversário do escritor*. Rio de Janeiro, 1972.

ARANHA, LUÍS (Luís Aranha Pereira: São Paulo, 1901 – Rio de Janeiro, 1987).

Textos: *Drogaria do éter e da sombra*. São Paulo, 1921; *Poema pitagórico*. São Paulo, 1922; “Poema giratório”, in *Klaxon*. São Paulo, 15 de junho de 1922, nº 2.

Estudos: J. L. GRÜNEWALD, artigo in *Correio da Manhã*, 24 de março de 1967 e 27 de fevereiro de 1972; MÁRIO DA SILVA BRITO, in “Poesia do modernismo” e “O alegre combate”, in *Klaxon*. São Paulo, 1972; MÁRIO DE ANDRADE, in *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; SÉRGIO MILLIET, in *Terminus seco e outros cocktails* e *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952.

MILLIET, SÉRGIO (Sérgio Milliet da Costa e Silva: São Paulo, 20 de setembro de 1898 – 9 de novembro de 1966).

Textos: POESIA: Depois dos primeiros textos franceses (*Par le sentier*, 1918; *En singeant*, 1918; *Le départ sous la pluie*, 1920; *L'œil de bœuf*, 1923): *Poemas análogos*. São Paulo, 1927; *Poemas*. São Paulo, 1937; *Poesias*. Porto Alegre, 1946; *Alguns poemas entre muitos*. São Paulo, 1957. ENSAIO E CRÍTICA: *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo, 1932; *Ensaíos*. São Paulo, 1938; *O sal da heresia*. São Paulo, 1940; *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; e, sobretudo, os 10 vols. do *Diário crítico*. São Paulo, 1944–1959. Obras de narrativa e antologia.

Estudos: JOÃO RIBEIRO, *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, 1952; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954.

CARVALHO, RONALD DE (Rio de Janeiro, 16 de maio de 1893 – 15 de fevereiro de 1935).

Textos: *Poemas e sonetos*. Rio de Janeiro, 1919; *Epigramas irônicos e sentimentais*. Rio de Janeiro, 1922; *Jogos pueris*. Rio de Janeiro, 1926; *Toda a América*. Rio de Janeiro, 1926; *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1919, com contínuas reimpressões.

Estudos: Bibliografia in CARPEAUX e COUTINHO. Cf. RENATO ALMEIDA, RONALD DE CARVALHO, in *Lanterna verde*, 3 de fevereiro de 1936; MANUEL BANDEIRA, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1964.

PROSA MODERNISTA

Além da bibliografia geral deste volume, cf. especialmente a bibliografia de COUTINHO, vol. IV, pp. 71–74, e COUTINHO, vol. V, pp. 203–206; e o cap. “O modernismo na ficção”, sempre in COUTINHO, vol. V, pp. 203–491.

Para Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, cf. as fichas acima. Além dessas:

MACHADO, ALCÂNTARA (Antônio Castilho de Alcântara Machado: São Paulo, 25 de março de 1901 – Rio de Janeiro, 14 de abril de 1935).

Textos: CONTOS: *Brás. Bexiga e Barra Funda*. São Paulo, 1927; *Laranja da China*. São Paulo, 1928; *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro, 1961 (que reúne todos os contos). PROSAS DIVERSAS: *Pathé-Baby*. São Paulo, 1926; *Mana Maria*, “novela” inacabada, ed. póstuma. Rio de Janeiro, 1936; *Cavaquinho e saxofone*, crônicas, reunidas por Sérgio Milliet, São Paulo, 1940; *Obras*, 1983.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*, série I, Rio de Janeiro, 1927; série II, Rio de Janeiro, 1934; FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA, nota à ed. das *Novelas paulistanas*; LUÍS TOLEDO MACHADO, *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*. Rio de Janeiro, 1970; CECÍLIA LARA, notas à ed. fac-símile de *Brás. Bexiga e Barra Funda*, 1982.

PRADO, PAULO (Paulo da Silva Prado: São Paulo, 20 de maio de 1869 – Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1943).

Textos: *Paulística*. São Paulo, 1925; *Retrato do Brasil*. São Paulo, 1928.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1927, série I; HUMBERTO DE CAMPOS, *Crítica*. Rio de Janeiro, 1935; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1947, 2ª ed.; Id., *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1948, 2ª ed.

TEATRO

Além da bibliografia geral indicada, cf. para o teatro de Oswald de Andrade: RUGGERO JACOBBI, “Teatro de Oswald de Andrade”, in *O espectador apaixonado*. Porto Alegre, 1962; HAROLDO DE CAMPOS, “A estrutura de *O Rei da Vela*”, in *Correio da Manhã*, 27 de agosto e 10 de setembro de 1967; SÁBATO MAGALDI, *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972.

CAPÍTULO XIV: ESTABILIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CRIADORA NACIONAL (1930–1945)

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.*
— Drummond, 1940.

*E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra
Estendidos no meu coração.*
— Murilo Mendes, 1945.

1. A era Vargas. Primeira fase: 1930–1945

A “Revolução de 30”, que se apoiou naquelas mesmas forças “jovens” do Exército (os tenentes) que, em 1922, se tinham pronunciado em

Copacabana, leva à presidência do Brasil, em novembro de 1930, o líder gaúcho Getúlio Vargas (1883–1954), chefe de uma oposição armada que, pela primeira vez na história republicana do país, rompe com a costumeira política do “café-com-leite”, a saber, a tradição pela qual à presidência da república chegavam alternadamente o candidato de São Paulo e o candidato de Minas Gerais. Fecha-se, com a entrada em jogo do Rio Grande do Sul, o período que será chamado de “República Velha” (1889–1930) e se inicia a era de Getúlio Vargas: o qual dominará incontrastado a cena brasileira até 1954, mas em duas fases. A primeira, 1930–45, divide-se, por sua vez, em dois períodos: 1930–1937, em que Vargas joga o jogo constitucional; e 1937–45, em que se transmuta em caudilho do “Estado Novo”. Em 1945, com a restauração democrática, Vargas sai de cena temporariamente para se reapresentar, como líder do “trabalhismo brasileiro”, às eleições de 1950. A segunda fase da era Vargas dura de 1951, ano em que, eleito, ele reassume o poder, até 1954, quando um obscuro suicídio encerra dramaticamente a sua existência.

Na literatura, os anos de 1930 a 1945 são os anos do repensamento ideológico e do novo empenho, político e social, que substitui a euforia panestética do primeiro modernismo. E são também os anos da institucionalização, por parte dos prosadores e poetas, das conquistas expressivas efetuadas pela primeira geração modernista. Hoje, convencionou-se denominar modernismo todo o período que vai da tomada de consciência do movimento em 1922 até 1945. Em 1930, já haviam começado as investigações, os balanços, e já haviam sido escritas as primeiras certidões de óbito. À pergunta: “Acabou o modernismo no Brasil?”, em 1936, Manuel de Abreu respondia:

Sim, acabou... Apesar de seu potencial, o modernismo trazia de início o gérmen de sua fraqueza. Faltou-lhe seriedade. Faltou-lhe sofrimento. Faltou-lhe o sentido da totalidade.

Havia também outras afirmações, como aquela de Octavio de Faria, que declarava simplesmente que o “movimento modernista não só não existe mais, como nunca existiu”; ou como aquela do próprio Getúlio Vargas para quem

As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo,

foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930.

Era o caráter compósito e atípico do modernismo a autorizar e, ao mesmo tempo, invalidar afirmações desse tipo.

Com a Revolução de 30, de todo modo, muitas coisas mudam: também na literatura. Nasce o romance “radical”, simultaneamente fato modernista e produto da contrarrevolução antimodernista; e chegam à plenitude expressiva alguns dos poetas mais significativos das letras brasileiras modernas. Com suas vozes, entram na poesia aquelas componentes de seriedade, de sofrimento e aquele sentido de totalidade cuja ausência levou os críticos — aqueles intolerantes em relação ao vanguardismo, aos joguetes literários (mas também às iluminações puras, não instrumentalizadas) — a redigir uma certidão de óbito demasiado precoce para o movimento, cujas conquistas, especialmente no plano da expressão, mostravam-se, aliás, irreversíveis.

2. A prosa dos anos 30

Diz Antonio Candido:

A geração de 20 foi mais um estouro de “enfants terribles”. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade, que qualificava a si mesmo de “palhaço da burguesia”, ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira. A de 30 é o historicismo grande-burguês de Gilberto Freyre, e é também o realismo histórico de Caio Prado Júnior. É a década da “Série Brasileira” e da fundação das Faculdades de Filosofia; dos romances de José Olympio e do planteamento dos problemas sociais no Brasil.

Entrevista a Mário Neme, 1945

A crítica mais sólida insiste, isto é, para a chamada “geração de 30”, sobre os valores trazidos à luz por historiadores e sociólogos traduzidos em literatura essencialmente no nível de ensaio ou de narrativa engajada. Um engajamento que os próprios modernistas de 22 sentiram como cada vez mais urgente com o passar dos anos que

lhes levava a condenar a fachada barulhenta e o verbalismo pirotécnico do primeiro modernismo:

Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre.

Mário de Andrade, *O movimento modernista*, 1942.

É a autocritica severa, mas como sempre universalista de Mário de Andrade, tão mais interessante quanto mais retira essa vanguarda (ou todas as vanguardas?) de sua posição de locomotiva para fazer dela o último vagão de um trem que se afasta para sempre.

O novo empenho regionalista dos anos 30 escolhe, sobretudo, a prosa: social e regionalista, por um lado, introspectiva e urbana, por outro. A prosa dos 20 com os seus livros-piloto (*Macunaíma* de Mário de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado), desferira um golpe tal ao edifício da retórica nacional, que, após ela, nenhum escritor, independente da ideologia a que aderisse, jamais poderia escrever novamente como escrevia Coelho Neto ou mesmo como Lima Barreto. Por isso, todos os narradores dos anos 30 são modernistas, no sentido de que, por trás do seu expressionismo verbal, do diálogo ou monólogo de seus personagens rústicos, da invenção verbal ou do corte das cenas, ouve-se a lição de Mário e de Oswald. Mas se ouve também a voz de todos os poetas e ensaístas que, dos anos 20 aos anos 30, romperam a barreira que separava o discurso escrito daquele falado, misturando níveis cronológicos e estilísticos, revolucionando estruturas sintáticas, destruindo convenções retóricas. E ouve-se a cultura da grande narrativa contemporânea de outros países, sobretudo norte-americana (Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Steinbeck, Faulkner) para os “regionalistas”; América, França, como sempre, mas também Itália (Moravia, Vittorini, Alvaro) e Inglaterra, para os outros. Dito isso, não nos será inconveniente adotar, por comodidade de exposição, agrupamentos de autores com base nos temas por eles tratados: ainda que isso, para retomar uma metáfora que nos acompanhou nos capítulos precedentes, leve-nos a aproximar narradores “magros”, como Graciliano Ramos, a romancistas “gordos”, barrocos de opulência rústica, como José Lins do Rego.

3. O romance nordestino. Significado de uma literatura

*A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.
Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.
A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.*

— João Cabral de Melo Neto, *Menino de engenho*, 1975–1980.

O romance nordestino tem como estímulo imediato a lição de Gilberto Freyre (1900–87) e o manifesto regionalista expresso pelo Congresso de Recife de 1926, mas publicado somente em 1952. É dali que parte a nova geração de narradores nordestinos, tendo como antecessores, todavia, toda a literatura do Nordeste, via aberta em 1876 por *O Cabeleira* de Franklin Távora. E há todo o nativismo naturalista e depois parnasiano da “Padaria espiritual” de Fortaleza (1892–1913), da qual saíram escritores como Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo, Capistrano de Abreu, Clóvis Bevilacqua, Antônio Sales e Adolfo Caminha. Essa será uma tradição de fidelidade à terra e aos problemas do homem sentidos interdisciplinarmente, mas em uma dimensão na qual literatura e artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e artesanato, tudo isso se fará singular e coletivamente ramo de ação social e instrumento de interpretação sociológica. Será, isto é, algo que nas intenções gostaria de ser muito diferente, mais sério e “engajado” que o nativismo estetizante e irônico do modernismo paulista: trazendo para o seu arcabouço, porém, todas as conquistas instrumentais (ou seja, a interdisciplinaridade) e

expressivas desta. Dirá Lins do Rego que no sistema funcionará um pouco como intérprete literário e popularizador do pensamento científico de Gilberto Freyre:

Por este modo o Nordeste absorvia o movimento moderno, no que este tinha de mais sério. Queríamos ser o Brasil sendo cada vez mais da Paraíba, do Recife, de Alagoas, do Ceará.

Presença do Nordeste na literatura, 1957.

O regionalismo ao qual esses escritores tendiam era um regionalismo capaz de substituir a postura saudosista e romântica de Gonçalves Dias e de Alencar, ou o realismo denunciador dos primeiros naturalistas, por uma visão “objetiva” da realidade local; um nacionalismo capaz de levar ao internacionalismo através da região; e um regionalismo não mais receita literária, mas teoria de vida. Como todas as poéticas, também essa tinha, de todo modo, necessidade de escritores e de artistas para se fazer arte e literatura. E tais escritores e artistas foram: próximos a Gilberto Freyre e ao jornal que ele dirigia, o *Província* de Recife, como Lins do Rego, Olívio Montenegro, Aníbal Fernandes, Sílvio Rabelo; em polêmica sociopolítica com o “mestre”, como todos aqueles que escolheriam caminhos não coincidentes com aquele aberto por Freyre; ou simplesmente atraídos para o círculo pelo seu fascinante programa de revalorização dos valores tradicionais, como Jorge de Lima e Manuel Bandeira.

Graças a Gilberto Freyre e sua “escola”, o Nordeste volta a ser, nos anos 1930 e 1940, o segundo polo da dialética cultural brasileira: como no século XVII dos jesuítas e dos holandeses e no XVIII das academias, no XIX romântico do maranhense Gonçalves Dias e do cearense José de Alencar, e no XIX positivista de Tobias Barreto e de Sílvio Romero. E se, nos anos 1920, o centro cultural do país parecia ter-se transladado definitivamente para o triângulo São Paulo–Belo Horizonte–Rio, pouco tempo depois o recifense Manuel Bandeira poderá anunciar, entre divertido e consciente, com o bordão roubado de Tobias Barreto:

São os do Norte que vêm.

4. Os pioneiros: José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz

4.1. José Américo de Almeida

O texto que se costuma reconhecer como aquele que encabeça o elenco da narrativa radical brasileira dos anos 30, e em geral aquele da nova “Literatura Nordestina”, é o romance de José Américo de Almeida (1887–1980), *A bagaceira* (1928: a bagaceira é, nos engenhos de açúcar, o lugar onde se deposita o bagaço da cana espremida). Nascido na Paraíba, formado na Escola Positivista do Recife, onde continuava nos discípulos o ensinamento de Sílvio Romero e de Tobias Barreto, José Américo alternaria literatura e política em sua vida (foi governador da Paraíba, ministro de Vargas, senador e, enfim, em 1937, candidato à presidência da república, antes da estabilização ditatorial do mesmo Vargas), realizando na própria pessoa de político liberal a síntese de pensamento e de ação teorizada por Gilberto Freyre e atualizada por não poucos intelectuais em diversos níveis e em diversas direções após a Revolução de 30. Em literatura, José Américo transpõe aqueles dotes de clareza e de elegância formais (o período breve, a sentença, o aforismo de ascendência tanto racionalista quanto modernista), que dignificam a sua prosa política e oratória e que farão dele interessante cronista, capaz de narrar em clímax os ocasos de sangue (isto é, as mortes trágicas) de personagens como João Pessoa, Virgílio de Melo Franco e Getúlio Vargas (*Ocasos de sangue*, 1954). Na história do romance, não obstante duas tentativas sucessivas (*O boqueirão*, 1935; *Coiteiros*, 1936), o seu nome permanece, porém, ancorado ao sucesso do livro de estreia. *A bagaceira* não é um livro modernista. Não o é pelo estilo, modelado claramente sobre aquele de Euclides da Cunha, na construção do período clássico, à maneira de Quintiliano. Tampouco o é pela “história”, ainda no gosto do *feuilleton* romântico-naturalista, com personagens emblemáticos e situações que, ademais, em vez de se tornarem rígidas na estilização contrastiva

das classes, destemperam-se no dramalhão em que não há mais senhores e servos (o senhor de engenho, Dagoberto, que seduz a filha do sertanejo, Valentim Fernandes), mas somente bons e maus, vencedores e vencidos. E aqui, junto à seduzida Soledade, encontraremos Lúcio, o idealista, a quem a mulher, desgastada pelos anos e pelos sofrimentos, confiará o filho da culpa. E, todavia, o seu “reconhecimento” por parte dos romancistas nordestinos era justificado: propondo-se como documento a um Brasil, que, saindo da pirotecnia do primeiro modernismo, tomava a via da autorreflexão, *A bagaceira* vale ainda hoje como “depósito de temas”, ou melhor, como formalização de oposições (seca / fartura; sertanejo / senhor de engenho; “senhor de engenho”, homem de ação, talvez iletrado, mas existencialmente seguro / “menino de engenho”, senhorzinho-filho, letrado e inseguro; casa-grande / senzala) que a futura narrativa nordestina desfrutaria depois em todas as suas possibilidades. O volume se abre com uma série de proposições-aforismos, no estilo elíptico e epigramático que o manifesto de Gilberto Freyre tomara emprestado, malgrado seu, de Oswald de Andrade: indicando-nos, sem o sorriso e a leveza do aforismo oswaldiano, algumas diretrizes dessa futura narrativa regional:

A alma semibárbara só é alma pela violência dos instintos. Interpretá-la com uma sobriedade artificial seria tirar-lhe a alma.

Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã.

Um romance brasileiro sem paisagem seria como Eva expulsa do paraíso. O ponto é suprimir os lugares-comuns da natureza.

Mas ainda como programa estilístico:

A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir.

A bagaceira, prólogo, 1928.

Aqui estamos ainda longe daquele abandono à “prosa oral” que, introduzida por narradores como Simões Lopes Neto e Monteiro

Lobato (e refutada por estilistas como Euclides da Cunha), será depois maciçamente utilizada por Lins do Rego e Guimarães Rosa.

4.2. rachel de queiroz

*Bela, simples e forte, a tua pena
A piedade nos move e nos aterra.
— Júlio Marcial, O quinze, 1930.*

Ao lado de José Américo, os romancistas do Nordeste reconhecem, como pioneira de sua atuação regionalista, Rachel de Queiroz. Quando em 1930 saiu *O quinze*, o romance que lhe daria fama, Rachel de Queiroz tinha vinte anos (nascera em Fortaleza, no Ceará, em 1910). Em um estilo simples, sem adornos, que anunciava a futura cronista e marcava, ao mesmo tempo, uma linha expressiva de tendência neorrealista, o livro narra a história de um grupo de retirantes, o vaqueiro Chico Bento e a sua família, em torno à qual se move toda a sociedade dos fazendeiros e dos colonos, perseguidos no sertão-deserto pela famosa seca de 1915 (toda a história do Nordeste brasileiro é pontuada por datas ligadas às secas: 1877, 1915...). Havia no romance também uma tênue trama amorosa. Mas a verdadeira protagonista era a secura, *fado-moira* que paira sobre a realidade nordestina, em virtude da qual Rachel de Queiroz e a sua obra serão imediatamente colocadas em um preciso nicho da literatura nacional. De fato, embora tendo-se transferido logo para o Rio de Janeiro (1927), onde seguirá com maestria uma carreira de jornalista e de intelectual engajada, Rachel se manterá quase sempre fiel, por um lado, a uma temática regionalista nordestina, e por outro, a uma problemática feminista que explorará com fineza e intrusão autobiográfica. Sem, no entanto, soar forçada. As etapas são aquelas dos contos e romances que vieram após *O quinze*, a saber: *João Miguel* (1930), em que ainda prevalece o ambiente natural e humano cearense; *Caminho de pedra* (1937), livro no qual se fará mais forte a instância política e social — na época, Rachel de Queiroz, que depois se acomodaria em um digno liberalismo, professava-se trotskista —, e *As*

três Marias, 1939, que tenta a investigação psicológica, em primeira pessoa. Da mesma linha são os textos de teatro sobre os quais ainda voltaremos (*Lampião*, 1953; *A beata Maria do Egito*, 1958) e as crônicas (*A donzela e a moura torta*, 1948; *100 crônicas escolhidas*, 1958; *O brasileiro perplexo*, 1964; *O caçador de tatu*, 1967), em que Rachel se revela como mestre do gênero.

Sobretudo nas primeiras obras, de todo modo, Rachel de Queiroz constrói tradicionalmente as suas histórias com personagens de ascendência naturalista. Também a língua não parece tocada por preocupações experimentalistas: exceto no repertoriar as canções do Nordeste e inserir diálogos caboclos (aqueles diálogos tão espontâneos que justificarão a experiência teatral) na trama narrativa. O que conta, nesses textos, é a intenção: arte instrumental, a serviço de uma ideia regionalista, em que a seca e o coronelismo (o domínio incontestado dos coronéis, senhores de engenhos) são as duas chagas, aquela da natureza-madrasta e aquela dos homens, de uma sociedade que somente em si mesma, na solidariedade consciente de seus filhos, pode encontrar um caminho de salvação. Nesses textos se sente, talvez, a falta daquela exigência política pela qual, em um dado momento de sua parábola existencial, a autora parecia ter sido tocada. Mas essa curva ideológica, da esquerda para a direita, e paralela, em certo sentido, àquela de Gilberto Freyre, pode encontrar sua explicação na nostalgia “do bom tempo que já passou”, que caracteriza alguns dos intelectuais do Nordeste e que um crítico acurado como Alfredo Bosi batizou de lusotropicalismo.

A fase mais recente na produção de Rachel de Queiroz, primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1977), continua o tema intimista e feminino que é peculiar à autora (*Dora, Doralina*, 1976, romance de amor; *As meninas e outras crônicas*, 1976, até o esplêndido *Memorial de Maria Moura*, 1992).

5. Uma força da natureza: José Lins do Rego, Menino de engenho

Mas tudo aquilo era apenas o preâmbulo. O primeiro verdadeiro romance do novo ciclo nordestino sairá dois anos após *O quinze* e contemporaneamente a *João Miguel*: e será *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego (1901–57).

Nascido em um engenho açucareiro do Nordeste (o “Engenho Corredor”, na Paraíba), José Lins permanecerá sempre o “menino de engenho” retratado por ele em terceira pessoa nesse seu primeiro livro e, posteriormente, reproposto quase nos mesmos termos nas memórias em primeira pessoa de *Meus verdes anos* (1956). Como um Proust rústico que escuta por toda a vida as vozes longínquas de uma infância perdida, Lins do Rego contará a si mesmo contemplando o espelho, por um quarto de século, histórias de engenhos de açúcar que se acabam, de míticos coronéis onipresentes, de coronéis em declínio, de amas negras, de escravos fugidos, de amores e namoricos entre escravos e senhores, de pianos que tocam absurdamente nas noites da plantação sob os dedos pálidos de uma “senhora” da casa-grande. E também cegos que medem com o metrônomo do passo e da bengala o espaço-tempo que separa um engenho do outro; chaminés de engenhos em torno aos quais gravita, como em torno das igrejas dos lugarejos, a vida dos homens; e garotos mulatos, brancos, negros, arrebanhados no espaço breve que separa casa-grande e senzala a tentar as primeiras degradadas e alucinantes experiências sexuais com os animais. E ainda bandidos, cangaceiros e jagunços, velhos beatos; e histórias, histórias, histórias: narradas pelas velhas ou pelos cegos que, qual míticos *aedos*,¹⁶⁰ misturam Carlos Magno (Carros) e o último delito da crônica, parábolas edificantes e malícias obscenas. Os livros são romances (*Doidinho*, 1933; *Banguê*, 1934; *O moleque Ricardo*, 1936; *Usina*, 1936; *Pureza*, 1937; *Pedra Bonita*, 1938; *Riacho doce*, 1939; *Água mãe*, 1941; *Fogo morto*, 1943; *Eurídice*, 1947; *Cangaceiros*, 1953), mas são também livros de memórias, crônicas, crítica literária, livros para jovens. José Lins é um daqueles escritores para os quais a

crítica local usa de bom grado o adjetivo “telúrico”: do qual, ao invés de condoer-se, o autor se comprazia.

Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem do puro instinto.

Filho espiritual de Gilberto Freyre, ligado ao grupo de José Américo de Almeida e Olívio Montenegro e, posteriormente, a Maceió, confrade de Jorge de Lima e de Graciliano Ramos, Lins do Rego sentiria, antes de tudo, o regionalismo como meio de realização pessoal, mais do que como programa social e político. Há, na sua infinita, quase narcisística capacidade de contar a si mesmo, de se autorreconstruir nas ascendências patriarcais, nas expressões vitais, na confissão de impotência do “senhorzinho” que não conseguirá jamais se adequar ao grande avô, o coronel José Paulino do Engenho Santa Rosa, protótipo de todos os coronéis do Nordeste, uma real frustração de tipo proustiano: com uma cultura e uma sensibilidade, de resto, simplificadas, e uma estarrecedora capacidade de reconstruir um ambiente mental através da linguagem. Lins do Rego narra e não julga: brinca ao identificar-se com o cego cantador de histórias das feiras populares, também se adivinha de quanta literariedade se nutre a tradição espontaneísta dos cantadores populares:

quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas.

Os primeiros três romances estão ligados justamente pelo personagem Carlos de Melo: sua infância na fazenda Santa Rosa (*Menino de engenho*), os anos de colégio em que a fazenda se torna paisagem de míticas fugas mentais (*Doidinho*), o retorno a Santa Rosa (*Banguê*) do jovem Carlos recém-formado, inútil bacharel que, num engenho em declínio, embala seus dias na rede, esqualidamente melancólico, como que emparedado dentro da própria nulidade e preguiça (o grande mal brasileiro para Macunaíma e Paulo Prado). Até mesmo a luxúria, outra conotação do homem dos trópicos, segundo os textos sacros, torna-se fato mental, hábito da metáfora lasciva, como aquela aplicada à orquídea, flor exótica do engenho nordestino.

Paramos para ver outra orquídea em botão, no início da puberdade, de mulher exótica. Maria Alice admirava-se de tanto capricho da natureza. Esta era maravilhosa. Ainda menina, já com aquela fascinação, com aquelas cores, aqueles vermelhos macios, aqueles roxos de carne mordida.

Banguê, 1934.

O ciclo da cana-de-açúcar continua em *O moleque Ricardo* e *Usina*, culminando em *Fogo morto*. Protagonista do primeiro é Ricardo, o moleque do coronel José Paulino, que, fugindo da escravidão da terra, transforma-se em proletário no Recife. Menos literário que os precedentes, o romance tem um interesse de documento, próprio pelo destacamento de José Lins em relação à matéria, por aquele narrar de modo estranhado, de eterno “menino de engenho”; por um lado, o advento de uma burguesia empreendedora e, por outro, de uma classe operária urbana que se opõe ainda confusamente ao trabalho braçal dos escravos negros da plantação. Também em *Usina* reencontramos Ricardo, imerso em um mundo em que

não seriam nunca [os operários da usina de açúcar que está tomando o lugar dos antigos engenhos-plantações] submissos e fáceis de ser mandados como os homens do campo, os trabalhadores de dois mil-réis por dia, que recebiam vale da usina, a carne-de-ceará e a farinha seca, de cabeça baixa, satisfeitos da vida, como se a vida só tivesse de grande para lhes dar aquela miséria que desfrutavam.

Usina, 1936.

Fogo morto é, na opinião corrente, a obra-prima. Três histórias convergentes: a do seleiro Mestre Amaro, em quem a fantasia da gente de cor reconhece o lobisomem sedento de sangue humano que percorre, tarde da noite, a planície paraibana; a do coronel Lula de Holanda, protótipo do proprietário de um engenho destinado a morrer; e aquela do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, personagem quixotesco, terno e ridículo, talvez a maior invenção de Lins do Rego, que encarna nele a insurgência da primeira, simplificada e simplicista consciência social:

— Compadre, eu não estou pensando nestas coisas. Vivo aqui nesta tenda, e quero sair daqui para o cemitério.

— Besteira. O compadre tem o seu voto.

— O que é um voto, meu compadre?

— Um voto é uma opinião. É uma ordem que o senhor dá aos que estão de cima. O senhor está na sua tenda e está mandando num deputado, num governador.

— Compadre Vitorino, eu só quero mandar na minha família.

Fogo morto, 1943.

Ainda no Nordeste se passam os romances *Pedra Bonita* (que retoma, como crônica, um fato que realmente aconteceu: um sacrifício de crianças, imoladas pelo fanatismo dos “beatos” para aplacar a divindade) e *Cangaceiros*, que incorpora o tema do banditismo nordestino. Aqui se detém a inspiração criadora de Lins do Rego. Pouco somam ao seu personagem, de escritor que “se perdia sobre o asfalto”, os outros textos, em que a veia lírico-sentimental não se nutre de histórias vividas em primeira pessoa, daquelas histórias que chamam em sua defesa os personagens de seu mundo e evocam suas vozes. Narrador “regionalista” no sentido pleno do termo, Lins do Rego não é escritor social e muito menos político. Nenhum pietismo populista e nenhuma participação comovida. Documento de costume, tanto mais válido porque enquanto proveniente de quem permaneceu sempre “do lado de cá” da barricada; e documento linguístico, dado que em seu estilo “oral” intervêm lexicalizados os estilemas, as frases, as cantigas, assim como foram fixadas pela memória no momento em que eram pronunciadas. Interessantes, é bom salientar, não porque tentativas de reproduzir expressionistamente a língua dos outros, do povo (Simões Lopes Neto e a corrente regionalista), ou de inventar uma poética língua brasileira de base popular (Mário de Andrade, Guimarães Rosa); mas porque documento de primeiro grau, sem mediações voluntaristas, da linguagem usada pela classe de fazendeiros da qual Lins do Rego provém, do seu léxico familiar afetivo e semiculto.

6. O Nordeste em ponta-seca:¹⁶¹ Graciliano Ramos

*Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens.*
— João Cabral de Melo Neto, *Graciliano Ramos*, 1959–61.

Assim como Lins do Rego é escritor telúrico, torrencial, “gordo”, na acepção mais positiva (ainda que muito desgastado na tradição brasileira) do termo, Graciliano Ramos é “magro”, essencializado, machadiano em sua construção geométrica do conto e do período, na escolha do vocábulo, na rejeição do adjetivo qualificante. Graciliano Ramos (1892–1953) desponta tardiamente para a narrativa nordestina, se é verdade que sua obra-prima nesse setor, e obra que marcará o gênero, é *Vidas secas* (1938). Com efeito, Graciliano Ramos transferia para a literatura uma experiência de vida que o levaria desde a infância em Alagoas, primogênito de quinze filhos de uma família de camponeses, à primeira experiência em Palmeira dos Índios como comerciante; chegando, posteriormente, através do jornalismo e da administração pública (foi prefeito de Palmeira dos Índios de 1928 a 1930) àquela ação política que será, desde então, a sua verdadeira vocação e manifestação existencial. Em 1936, ainda durante o primeiro experimento democrático de Vargas, Graciliano Ramos é preso por presunção de comunismo. Nesse momento, fortifica-se aquela sua vocação literária que em 1925 o levava a escrever *Caetés*, publicado somente em 1933 (a pensão, a redação do jornal, a apresentação do mundo horizontalmente, sem hierarquização dos fatos, com um símbolo no caeté, o índio antropófago que devorara o Bispo Sardinha: os emblemas, como se vê, são sempre os mesmos). Seguiram-se *São Bernardo* (1934), que começa a série dos romances da memória, continuada com *Angústia* (1936), em que ainda o protagonista narrador, Luís da Silva, busca nos subterrâneos do passado a explicação de um presente que por si é inexplicável:

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida.

Angústia, 1936.

Vidas Secas é uma ilha. Logo após um novo mergulho no passado, sempre seguindo o fio da memória, dessa vez assumida em primeira pessoa, aparecem: *Dois dedos*, *Insônia*, *Infância* e *Viagem*, todos de

1945, que resulta assim como o ano-chave da vida literária e política do escritor. Após a experiência pessoal do cárcere e a experiência universal da guerra, Graciliano entra de fato para o Partido Comunista Brasileiro e realiza uma grande viagem pelos países socialistas. Daí a sua fama universal, as numerosas traduções de suas obras, somente comparáveis àquelas que premiarão politicamente a obra literária de Jorge Amado.

Os dois personagens são, contudo, muito diferentes. Também no romance nordestino, para Graciliano, o centro permanece o homem, e não a paisagem. Nesse sentido, toda a sua obra — quer tenha como cenário o sertão sedento, quer reconstrua uma longínqua paisagem mítica e individual (*Infância*, 1945), quer se faça diário de sofrimentos e abusos (*Memórias do cárcere*, 1953) — gira em torno do homem.

O protagonista é sempre um herói revoltado, como os homens modernos de Camus. A este Graciliano se assemelha por algumas soluções estilísticas, mas sobretudo pela concepção pessimista das relações entre os seres humanos. O indivíduo de Graciliano Ramos não é o homem social e extrovertido, talvez débil, mas fundamentalmente bom e capaz de ver o mundo através da lente da ironia, como é o homem de Jorge Amado. Não é nem mesmo o herói do romance naturalista ou o revolucionário paradigmático de Lima Barreto. É um solitário e um frustrado, não tem nenhuma confiança em seus próprios semelhantes e tampouco em si mesmo.

A ideologia exerce influência sobre o estilo: que é seco, frio, despersonalizado, sem sequer o sorriso interno e o jogo de duplos sentidos que caracteriza Machado de Assis. A referência aqui não é, de todo modo, gratuita: porque de todos os narradores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais “clássico” e o mais machadiano. E a sua prosa, que rejeita os artifícios impressionistas e expressionistas caros (ainda que, com frequência, inconscientemente) a Lins do Rego, recorda o estilo de Oliveira Paiva. O romance mais famoso, aquele que justifica a inclusão do nome de Graciliano entre os narradores nordestinos, é, no entanto, *Vidas Secas*: um longo conto construído em sequências justapostas (e não por acaso *Vidas Secas*, cujo primeiro

título era *O mundo coberto de penas*, reviverá no nível internacional em uma feliz versão cinematográfica, de Nelson Pereira dos Santos, em 1964). Os personagens, que constituem a típica família nordestina — Fabiano, o pai, Sinhá Vitória, a mãe, os dois filhos e a cadela Baleia —, assumem a fixidez de símbolos dentro da paisagem ressequida de um Nordeste que os expulsa na direção de um litoral de civilização e de água abundante. Oprimidos pelos eventos da natureza, eles se movem como autômatos, e o autor mantém para com eles a postura do poeta épico e do cantor popular que aponta as situações sem se identificar com elas. O diálogo é praticamente inexistente: mas não existe sequer o diálogo interno. O narrador é onisciente e é somente ele que costura, numa narração, os episódios soltos desse “romance desmontável”, os treze capítulos desse “conto incompleto”, e incompleto unicamente porque não é claro que a última cena deva ser realmente a última. De resto, uma das chaves do livro é justamente a marginalidade linguística de Fabiano, que fala por exclamações, por onomatopeias, e que

admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.

Vidas Secas, 1938.

7. Política e literatura: Jorge Amado

Ao lado daqueles de Lins do Rego e de Graciliano Ramos, a convenção crítica quer que se coloque imediatamente o nome de Jorge Amado. Baiano (1912– 2001), Amado é sem dúvida o escritor brasileiro mais conhecido no mundo, autor de uma saga que continua até hoje e que soube fazer de sua Bahia natal o lugar mítico para os sonhos dos leitores dos cinco continentes. Nada, porém, mais distante da prosa amável e pitoresca de Jorge Amado do que a erupção vulcânica de Lins do Rego ou do que a marca avara de Graciliano. Sem contar que o romance de Jorge Amado obedece sempre, ao menos em sua primeira fase, a uma intencionalidade política e social. Sua literatura é uma literatura participante, programaticamente engajada, na qual realismo

e romantismo, humanitarismo e denúncia, se fundem a serviço de uma ideia. Militante de esquerda, participante do movimento da frente popular da “Aliança Nacional Libertadora”, encarcerado mais de uma vez (1936, 1937), exilado na Argentina (1941, 1943), deputado do Partido Comunista Brasileiro em 1946, exilado na Checoslováquia, prêmio Stálin de literatura, Jorge Amado tem um lugar nas histórias literárias universais (especialmente nos países comunistas) antes até do que no Brasil. Aqui, porque ninguém é profeta na própria pátria, a crítica censura às vezes a sua escrita fácil, a tradicionalidade de personagens e de situações romanescas que não parecem levar em conta a história da narrativa europeia após Joyce e Kafka. Mas se tudo isso pode ser verdade para o primeiro Jorge Amado, aquele, entre outras coisas, mais famoso (*O país do carnaval*, 1931; *Cacau*, 1933; *Suor*, 1934; *Jubiabá*, 1935; *Mar morto*, 1936; *Capitães da areia*, 1937; *Terras do Sem-Fim*, 1942; *São Jorge dos Ilhéus*, 1944; *Seara vermelha*, 1946; *Os subterrâneos da liberdade*, 1952), já não faz sentido dizer o mesmo em relação ao Jorge Amado da segunda fase. Este se anuncia de forma divertida e irônica com *Gabriela, cravo e canela* (1958), perpetua-se com *Os velhos marinheiros* (1962), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) até *Tenda dos milagres* (1970).

Entre os textos da primeira fase, todos importantes enquanto documento, não obstante as críticas ácidas da direita e da esquerda de que foram objeto, o mais famoso é, talvez, *Jubiabá*, história de um garoto (Antônio Balduino) descido do morro (isto é, da periferia urbana de uma Bahia aquém da consciência de classe), que chega, através de várias etapas existenciais (vagabundo, pugilista, camponês, atleta de circo), à condição de operário. Na estrutura do livro, que gira em torno do personagem pitoresco do “pai de santo” (ou seja, do santarrão Jubiabá), há todo o sentimentalismo romântico de um Jorge Amado ainda não senhor de seu estilo, mas altamente exportável em sua problemática social. São exemplares nos romances de Jorge Amado todos os problemas da luta de classe de um país ainda subpolitizado, onde o ideal de liberdade perseguido por cada personagem é ora visto como integração em uma comunidade que se liberta escapando para as práticas folclórico-religiosas, e ora (mas bem

mais raramente) como conquista de uma consciência de classe e de um empenho de batalha imediato. Jorge Amado ama os próprios personagens, conhece-lhes cada sorriso e cada fraqueza. E desta simpatia pelos humildes, pela gente de cor, vista em seu ambiente, na Bahia pitoresca das práticas mágicas e parareligiosas, onde o ímpeto realístico se serve de uma visão romântica das oposições sociais, onde o documento é sempre lido passionadamente e inserido na estrutura narrativa com precisa função poética, nasce o grande afresco de costumes que é a obra de Jorge Amado: que não tem par no país e de que se compreende bem o sucesso junto a outros povos, aflitos pelas mesmas misérias, mas não gratificados por uma paisagem tão quente e colorida. Com os anos, todavia, a polêmica e o ódio de classe se atenuam. Jorge Amado desenvolve em si aquela tendência ao sincretismo, à tolerância, à pacífica convivência e aceitação dos “outros” que é de sua gente baiana. A primeira guinada acontece em 1942, com *Terras do Sem-Fim* (também o *Cobra Norato* de Raul Bopp se passava no espaço-tempo das Terras do Sem-Fim amazônicas). Com *Seara vermelha* (1946, cujo título vem de um dístico de Castro Alves), o objetivo se translada da Bahia do cacau — da cidade de Salvador, de Vieira e de Gregório de Matos, de Castro Alves e Rui Barbosa (tradição estilística local altamente retórica) — para o sertão. Mas como José Lins do Rego se perdia no asfalto, Jorge Amado não respira fora da Bahia: aquilo que na Bahia é sensualmente, coloridamente fascinante e persuasivo, no sertão se torna uma farsa truculenta. Fecham a primeira fase do Jorge Amado escritor e político militante os três volumes de *Os subterrâneos da liberdade* (1952). Segue-se uma pausa de reflexão. Mas com a saída, sem palinódia, porém com firme desencanto, da cena política, surge o novo Jorge Amado, sorridente e não engajado de Gabriela, e a reação do público é desconcertada: há quem não reconheça o lutador do ideal. Quem ama o enredo, a fabulação irônica e cotidianamente exótica (como é irônica e agradavelmente exótica a história de amor do comerciante sírio Nacib, que, em uma cidade da costa baiana, Ilhéus, 1925, apaixona-se pela cozinheira mulata Gabriela, que cheira a cravo e canela, faz dela sua amante, depois esposa, e, enfim, traído, a reassume como cozinheira e amante), se diverte; e o livro é o maior sucesso de Jorge Amado. O jogo de exploração psicológica de personagens femininos

continua com *Dona Flor e seus dois maridos*, enquanto as sucessivas tentativas, desde *Tenda dos milagres*, fazem parte de outro experimento: a língua, o corte narrativo, a visão de mundo. De modo algum imobilizado por seu próprio mito, Jorge Amado é, como poucos entre os escritores que lhe são contemporâneos, um narrador *in progress*. A sua parábola chega até os nossos anos 90 com romances famosos em todo o mundo, como *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), manifesto de libertação da mulher, inspirado em um divertido feminismo *ante litteram*; *Tieta do Agreste* (1977), libelo erótico-ecológico de um escritor que sempre buscou realizar-se com a descrição de paisagens, humanas e naturais; *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979), divertida incursão nas emaranhadas estradas que conduzem à Academia Brasileira de Letras; *Tocaia grande* (1984), retorno à origem e à infância em Itabuna, com a história da fundação de uma cidade nas míticas terras do cacau no Sul da Bahia; até *O sumiço da santa* (1988), em que retorna ao mundo sincrético dos orixás e de seus homólogos cristãos e católicos. Para concluir, após um autobiográfico e original livro de memórias, *Navegação e cabotagem* (1992), no breve romance *A descoberta da América pelos turcos*, também de 1992, a capacidade inventiva de Jorge Amado e o elegante enredo de uma historieta de imigração se fundem em uma pequena joia narrativa.

8. A “segunda via” da narrativa modernista: romance psicológico e romance de costumes

A segunda via da narrativa modernista é representada por aqueles escritores e obras que — em vez da representação de um Brasil “diverso”, no plano da denúncia ou simplesmente do folclore e do testemunho regionalista — tendem à inserção da realidade brasileira em uma problemática que, em qualquer latitude, envolva o homem enquanto tal, mas sobretudo como ser pensante, tocado por problemas psicológicos, religiosos e sociais. Entre as duas “linhas” existem pontos

de contato também no plano da escrita. Um expediente como aquele da “oralidade” — que pareceria característico do romance regional, folclorístico, em que assume a dupla função de abastecer o nível estilístico com aquele linguístico, e de apresentar os personagens epicamente, sem a mediação do autor — é também assumido pelo romance psicológico urbano como monólogo interior, com todas as elipses, as interferências e as sobreposições sugeridas pela imitação de Joyce.

8.1. érico veríssimo

O contraponto urbano e burguês do romance rural nordestino vem do Rio Grande do Sul, onde um narrador como Érico Veríssimo (1905–75) constrói um grande afresco histórico-poético em módulos tirados da grande narrativa inglesa (Huxley, Maugham) e da Europa continental (Thomas Mann), mas com angulações que lhe foram sugeridas por sua individual experiência de rio-grandense exportado. Sua estadia dedicada ao ensino nos Estados Unidos, após várias experiências, de jornalista e far macêutico, marcará profundamente a futura ação do escritor, não somente pelo contato com as literaturas norte-americana e inglesa, assimiladas no exercício da tradução, mas também pela ressonância que, desse modo, a sua obra de narrador de uma civilização marginal viria a adquirir fora dos confins do Brasil.

De fato, Veríssimo é, com Jorge Amado e Graciliano Ramos (e antes da grande explosão do romance experimental que englobaria o nome de Guimarães Rosa à cultura ocidental em sentido lato), um dos mais conhecidos e traduzidos escritores brasileiros. Às vezes, a exportabilidade indica qualidade mediana, facilidade expressiva, ausência de exercício estilístico sobre o magma das palavras. Mas não se explicaria então o sucesso de escritores como Joyce, Faulkner ou Guimarães Rosa. Veríssimo não foi tocado pela investigação expressionista que distinguirá a narrativa dos anos 50 e 60; e também a sua problemática passa ao largo de qualquer invenção que tenha sua origem no triângulo Joyce-Kafka-Proust. A sua prosa límpida,

impressionista, construída com períodos breves, nasce sob o signo do tempo, que é o verdadeiro personagem do seu narrar.

A obra global pode ser dividida em dois períodos. O primeiro vai da estreia com *Fantoches* (1932), através do intimismo mansfieldiano de *Clarissa* (1933) e *Música ao longe* (1935), e paralelo à tentativa de crítica social de *Caminhos cruzados* (1935) e *Um lugar ao sol* (1936), até *O resto é silêncio* (1943), o seu texto mais conhecido no exterior. O segundo período é, por sua vez, centrado na trilogia de *O tempo e o vento* (*O continente*, 1949; *O retrato*, 1951; *O arquipélago*, 1961). A propensão à história cíclica, com os personagens que, com sua aparição recorrente, unificam grandes zonas narrativas, começa, todavia, já na primeira fase: em que alguns pares como Vasco-Clarissa e Noel-Fernanda ligam entre si, por exemplo, *Música ao longe* e *Saga*.

Na perspectiva hodierna, a prosa até 1945 aparece somente como um exercício preparatório da grande prova narrativa realizada com *O tempo e o vento*: história do homem e da paisagem em um Rio Grande do Sul bem diverso daquele, saboroso de histórias e de linguagem gauchesca, que nos apresenta Simões Lopes Neto. Em Veríssimo, o tom narrativo é aquele de “o vento levou”: uma primeira etapa que reconstrói a história do “continente rio-grandense” desde o fim do século XVIII até a revolução de 1893; uma segunda e uma terceira etapas que levam os filhos dos filhos até os nossos dias. A análise é ao mesmo tempo psicológica e social, parte do indivíduo e estuda a coletividade, com aquela simpatia “socialista” que confere um sabor levemente superficial a essa prosa que oscila entre a epopeia e a novela. *O tempo e o vento* se desenrola segundo o metrônomo do tempo, que tolhe com a sua inexorabilidade o sentido da tragédia imediata e imerge cada realidade no fluir nivelador dos acontecimentos:

Muitos anos mais tarde, Ana Terra costumava sentar-se na frente de sua casa para pensar no passado. E no pensamento como que ouvia o vento de outros tempos e sentia o tempo passar, escutava vozes, via caras e lembrava-se de coisas.

O continente, 1956.

Os últimos romances de Veríssimo — escritor cuja obra conta também com livros de viagem, biografias e biografias romanceadas —

fizeram pensar em uma nova maneira: um segundo e diferente Veríssimo, revelado por *O senhor embaixador* (1965), uma deliciosa sátira sobre o ambiente das embaixadas, nutrida, aliás, de uma raiva justa, e por *O prisioneiro* (1967), no qual o ambiente é o Vietnã dos americanos. Ali, a busca se move, por um lado, na direção estilística, com uma obra de podadura que elimina metáforas e reduz a história ao seu esqueleto narrativo, e, por outro, na direção temática, com a introdução de elementos sociais e caricaturais estranhos ao primeiro Veríssimo. Ou seja, aconteceu a esse narrador, para quem a parábola expressiva e de fortuna podia parecer praticamente concluída, aquele fenômeno de rejuvenescimento poético que caracteriza o segundo Jorge Amado. A última conquista para Veríssimo foi *Incidente em Antares* (1971), que de romance de costumes se transformava em transladada meditação sobre o tema da morte e da intolerância política. Um “romance mágico, fantástico, ótimo para ler sob uma ditadura”, segundo a fórmula icônica de Darcy Ribeiro: uma fábula atual, de grande beleza e de grande coragem, que o livro de memórias (*Solo de clarineta*, 1973–76) chancela com dignidade humana e estilística.

8.2. o romance intimista, os temas existenciais e o realismo urbano de José Geraldo Vieira a Josué Montello

Com coordenadas críticas que evocam os nomes de Bernanos (o qual, aliás, passou muitos anos no Brasil e teve amigos no círculo católico liderado por Jorge de Lima), de Julien Green, de Mauriac, a ambientação burguesa, a penetração psicológica e sobretudo a problemática cristã e católica do pecado e da graça, podem-se agrupar muitos narradores cultos e civilizados, cuja ação se exercita predominantemente no interior do país, ao invés de centrifugamente, em direção ao exterior, onde aquilo que atrai o não brasileiro é sobretudo o Brasil exótico de sertões e histórias de engenhos.

Exemplarmente burguês, tendo chegado à literatura após uma experiência de médico, José Geraldo Vieira (1897–1977) repropõe ao Brasil dos anos 30 e 40 a mítica visão de uma Paris *belle époque*, em que a ambientação cosmopolita serve a uma ambiciosa problemática de introspecção e de autorreconhecimento (*A mulher que fugiu de Sodoma*, 1931). Aparece ali o conceito-chave de escritor “interessado”, consciência da extrema subjetivação, sofística no limite, de cada ação ou sensação humana. A concepção filosófico-existencial cria o clima tenso, denso, intelectualista dessas sagas de família (*Território humano*, 1936), em que as etapas principais são *A quadragésima porta* (1943: uma agência telegráfica de Paris se torna ponto nodal de destinos humanos individuais e de grupo), *O albatroz* (1952: um inquieto Brasil sobre o qual paira a Revolução de 30) e, enfim, *Terreno baldio* (1961), que encara com tranquilidade mais madura e seletiva o tema de uma educação sentimental em um Rio que se transforma da cidade provincial do início do século xx à metrópole hodierna. A trajetória chega ainda a *Paralelo 16: Brasília* (1966), em que, no clima ainda eufórico que caracterizara a fundação da nova capital, o autor se aventura no terreno de um expressionismo linguístico atento ao “burocratês” das novas classes dominantes do país.

Retorna-se à província com Cornélio Pena (1896–1958), cujos romances, definidos por Mário de Andrade de maneira crua como “romances de um antiquário” pelo estilo e pelas bases tradicionais, movem-se em um clima de mistério parametafísico, em que as verdades são advertidas somente no plano da intuição e nunca racionalmente justificadas (*Fronteira*, 1935; *Dois romances de Nico Horta*, 1939; *Repouso*, 1948). O texto mais característico de seu estilo é *A menina morta* (1954), “neogótico” na atmosfera alucinada que envolve todo um mundo: uma grande fazenda de café no vale do Paraíba, que, com sua imensa casa senhorial e os trezentos escravos, gravita em torno ao símbolo punitivo e unificante da “menina morta”.

Após as primeiras experiências de ensaística e crítica cinematográfica, Octavio de Faria (1908–80) chega à concepção de sua cíclica *Tragédia burguesa*, prevista em quinze volumes e que desde 1937 (*Mundos mortos*) acabou por abarcar doze títulos (*Os caminhos da vida*, 1939;

O lodo das ruas, 1942; *O anjo de pedra*, 1944; *Os renegados*, 1947; *Os loucos*, 1952; *O senhor do mundo*, 1957; *Ângela ou as areias do mundo*, 1963; *A sombra de Deus*, 1966; *O cavaleiro da Virgem*, 1971; *O indigno*, 1976; *O pássaro oculto*, 1977). Retorna em *Mundos mortos* a ambientação de *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Mas esses jovens trancados no internato católico do Rio de Janeiro, presas de suas tentações carnis e de suas elucubrações mentais, são bem mais mórbidos que os adolescentes de Pompeia, caracterizados e narrativamente marcados pelo monólogo interno, pelo “*stream of consciousness*”, revelador do homem freudiano. Escritor fecundo, Octavio de Faria transporta a mesma problemática maniqueísta aos textos de teatro e à obra ensaística: indicando uma presença católica na psicologia coletiva do país (*A sombra de Deus*, 1966).

Educação católica, introspecção e práxis narrativa como reconstrução de ambientes psicológicos estão também presentes em Lúcio Cardoso (1913–1968), cujo satanismo bebera em Dostoiévski, mas também em uma problemática colhida em Ibsen e em Julien Green. A parábola da narrativa vai de *Maleita* (1933), ambientado no sertão baiano entre personagens sub-humanos, doentes de malária, através de *A luz do subsolo* (1936), onde o sobrenatural se conjuga ao cotidiano na reconstrução de ambientes de romance expressionista alemão, e chega à *Crônica da casa assassinada* (1959), onde é clara, entre outras coisas, a lição surrealista, exemplificada mais tarde também pelo Lúcio Cardoso pintor, e já tangível em seu predecessor mineiro Artur Lobo (1869–1901: de *Rosais*, 1899, até *O outro*, 1901).

Todos esses elementos, decantados, porém, em um pacato intimismo crepuscular, confluem na experiência de escrita de Ciro dos Anjos (1906–94). Seja quando conta histórias em terceira pessoa (*O amanuense Belmiro*, 1937; *Abdias*, 1945), seja quando se debruça autobiograficamente sobre a própria infância (*Explorações no tempo*, 1952), Ciro é essencialmente um memorialista, analítico com o *humour* melancólico de certos narradores ingleses. Estilisticamente, o seu personagem mais conhecido, o amanuense Belmiro, irmão do Bartleby de Melville, é um personagem machadiano em sua mediocridade existencial de *travet*,¹⁶² cuja única reação contra o

mundo dos poderosos é o diário que mantém, ao qual confia, em primeira pessoa, revoltas e derrotas. Testamento coletivo do pequeno intelectual brasileiro dos anos 30, o *Amanuense* é escrito com o estilo refinado, cuidadosamente trabalhado, de um escritor que cria o próprio idioleto dentro de uma tradição linguística extremamente elaborada. A busca da contemporaneidade politiza o texto, especialmente em *Montanha* (1956), e dá ao leitor, além do gosto totalmente literário da página bem escrita, o sutil prazer do documento e a maliciosa curiosidade de verdadeiro *roman à clef*. Em seus últimos livros, Ciro dos Anjos desenvolve em primeira pessoa a veia memorialista que já nutrira em suas primeiras obras (*A menina do sobrado*, 1979).

O decoro estilístico distingue também a obra narrativa de Marques Rebelo (pseudônimo de Edy Dias da Cruz, 1907–73), na qual personagens (empregados mal pagos, funcionários medianos, malandros de periferia, marginais do submundo), já introduzidos na literatura por Manuel Antônio de Almeida, Manuel de Macedo, Lima Barreto e, naturalmente, Machado de Assis, não são descritos; apresentam-se por si mesmos, dialogando. Também porque o verdadeiro, o único personagem de Marques Rebelo é a cidade: um Rio que vive física e emblematicamente tanto no conto e na novela (*Oscarina*, 1931; *Três caminhos*, 1933; *Stela me abriu a porta*, 1942), quanto no romance (*Marafa*, 1935). O segundo romance, *A estrela sobe* (1938), de ambientação “radiofônica”, é um caso à parte na literatura brasileira por sua oculta complexidade de aparente *reportage* e de sutil análise psicológica. Após um silêncio de anos, sai, enfim, a obra mais ambiciosa, o políptico cubista (Marques Rebelo foi muito ligado ao mundo da arte) *Espelho partido*, da qual apenas três volumes haviam sido publicados até o momento de sua morte (*O trapicheiro*, 1959; *A mudança*, 1962; e *A guerra está em nós*, 1964). No título, o segredo de uma arte que reconstrói com fragmentos de realidade todo um mundo cultural, literário e político. No *collage* irônico e às vezes feroz do historiador-narrador, essa realidade saberá revelar melhor que um daguerreótipo a sua verdadeira essência.

Ainda uma nítida escrita machadiana — na construção calibradíssima dos romances, contos e novelas de densa impregnação psicológica — distingue a obra de Josué Montello (1917–2006), o último dos realistas, como já se disse, mas que no tecido extremamente literário de seus romances, na finíssima psicologia de seus personagens, revela uma “modernidade” consciente de todos os artifícios da narratologia hodierna. Para Montello, nascido em São Luís do Maranhão, o ambiente não é mais o Rio de Janeiro, onde ele residiu após uma carreira de embaixador e a presidência da Academia Brasileira de Letras. Mas é o Maranhão urbano de Aluísio Azevedo, com a pensão de província e o conflito ideológico-comportamental entre católicos e protestantes. Praticamente, aliás, a estrutura realístico-naturalística existe nessas histórias somente em função de uma exploração psicológica, ou do gosto pelo esboço:¹⁶³ uma precisa escolha estilística, ainda que seja em uma linha “tradicional” (*Janelas fechadas*, 1940; *A luz da estrela morta*, 1948, com uma surpreendente coincidência temática com o *L’Orologio* de Carlo Levi;¹⁶⁴ *Labirinto dos espelhos*, 1952; *A décima noite*, 1959; *Os degraus do Paraíso*, 1965; *Cais da sagração*, 1971; *Os tambores de São Luís*, 1975, talvez o seu romance mais conhecido), junto de *Noite sobre Alcântara* que sela, em uma estampa de grande sugestão, a decadência da velha capital do algodão nos últimos anos do século passado. Nos anos 90 do século xx, a veia literária de Josué Montello, que, para o divertimento de seus leitores, deu-nos dezessete romances nos últimos dezoito anos, parece estar bem longe de se exaurir (desde *A coroa de areia*, 1979, até *O baile da despedida*, 1992, *Uma sombra na parede*, 1995 e *A mulher proibida*, 1996).

9. As escolhas da prosa literária brasileira: romance, conto, “novela”, crônica, memórias

Embora a literatura brasileira seja abundante de romances, e também de ciclos romanescos, a verdadeira medida do narrador brasileiro é

talvez o conto, que tem uma precisa tradição como gênero literário autônomo na história do país. O conto se alimenta no Brasil, por um lado, de um filão popular que lhe fornece a matriz simbólica, o intento moralista, a malícia do *exemplum*; por outro, de uma imitação europeia, sobretudo francesa, que encontra o seu fôlego no “folhetim” de apêndice, na meia página de jornal a ser preenchida cotidianamente.

Entre os contistas do modernismo, após os narradores que tiveram nestas páginas ampla abordagem monográfica (Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, etc.), devemos recordar o mineiro João Alphonsus (1901–44), filho do grande Alphonsus de Guimaraens, modernista, colaborador da revista *Verde* de Cataguases, poeta, romancista, mas sobretudo especialista em histórias de animais (*Galinha cega*, 1931; *Pesca da baleia*, 1942; *Eis a noite!*, 1943), com um gosto pelo cotidiano e uma simpatia por todos os seres que o aproxima de Mário de Andrade. Ao seu lado está Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898–1969), autor de um só livro (*Velórios*, 1936), em que a morte e a vigília fúnebre são sentidas com a ambiguidade trágica e sorridente que vem de Machado de Assis. Impõe-se também o nome de Aníbal Machado (1894–1964), normalmente classificado entre os autores “intimistas”. Mineiro transferido ao Rio, mas sempre ligado à gente da própria terra, personagem ele próprio do Rio literário ainda antes de ser autor de livros publicados, estreante tardio, Aníbal desorienta, de fato, os historiadores da literatura que não sabem encontrar para ele uma classificação. Fora personagem do primeiro modernismo e declarara com muito bom senso: “Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos discernir o que não queremos”. Posteriormente, sua veia narrativa urbana e subjetiva (como João Alphonsus, Ribeiro Couto, Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Luís Jardim e Rosário Fusco), revelada por contos antológicos como *A morte da porta-estandarte* (1931), torná-lo-ia conhecido muito antes da publicação das coletâneas *Vila Feliz* (1944) e *Histórias reunidas* (1959). Enfim, contribuíram a tornar inclassificável a sua obra o surrealismo presente nas meditações lírico-filosóficas dos *Cadernos de João* (1957), que recordam tanto Murilo Mendes, e sobretudo a composição

fragmentária do *João Ternura* (1965), livro em que trabalhou por anos, acerca do qual todos falavam e que, quando saiu, póstumo, não disse praticamente nada de novo, isto é, nada que não tivesse já sido antecipado pelos primeiros modernistas, mas que serviu para lançar uma última réstia de luz e ternura sobre o homem cândido e cristalino. As suas invenções estilísticas, que cheiram a Oswald de Andrade, são, de todo modo, como diz Otto Maria Carpeaux, o “fruto de uma longa, longa, conversa: com o Brasil de seu tempo e com o Brasil de sempre”:

O milagre de um dia ainda no segredo da manhã. Saiu para rua. Caminhava leve como um aprendiz errante.

João Ternura [1926], 1965.

Imagens de filmes mudos chaplinianos, historinhas exíguas, exíguas em sua limpa sintaxe modernista, tão alheias ao mundo novamente túrgido da prosa brasileira dos anos 60.

Mas há um outro gênero que se tornou, com os anos, a prova de fogo para todo narrador e prosador brasileiro: a “crônica”, destinada ao consumo jornalístico como o *sketch* anglo-saxão e como aquele comentário-meditação-resumo dos fatos contemporâneos, o contraponto em prosa da poesia do cotidiano introduzida pelos crepusculares e reproposta à maneira modernista por poetas-cronistas, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Sentimental com notas de humorismo, confidencial na piscadela autor-leitor, a crônica oitocentista de José de Alencar (*Ao correr da pena*), de Joaquim Manuel de Macedo, de França Júnior, de Machado de Assis, de João do Rio e de Humberto Campos, transforma-se nas mãos dos modernistas: de Menotti del Picchia-Hélio (frequentemente os cronistas têm um nome de guerra) como de Álvaro Moreyra, de Antônio de Alcântara Machado, até de escritores regionalistas como Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, e de escritores metropolitanos como Gustavo Corção e Nelson Rodrigues, unidos pela mesma paixão reacionária. E há as crônicas dos mais jovens: Fernando Sabino, mineiro, prosador brilhante e muito amado pelo público (nascido em 1923: *A cidade vazia*, 1950; *A inglesa deslumbrada*, 1967; *Gente*, I, 1975, II, 1976; *O encontro das águas*, 1976; *O menino no espelho*,

1982; *O gato sou eu* 1983); Paulo Mendes Campos (nascido em 1928: *O cego de Ipanema*, 1960; *Supermercado*, 1976; *Transumanas*, 1977; *Crônicas escolhidas*, 1981); Lêdo Ivo (nascido em 1924: *A cidade e os dias*, 1957) e Carlos Heitor Cony (nascido em 1926: *Da arte de falar mal*, 1964; *Pessach: a travessia*, 1967; *Quase memória*, 1996): todos estes nomes que reencontraremos em outros capítulos desta história como aqueles dos novos intelectuais de 1945 e das gerações subsequentes.

Há, todavia, também um prosador que fez da crônica o terreno privilegiado de uma experiência literária que faz parte do jornalismo e chega à literatura em sentido absoluto, à página de antologia digna de uma vida bem mais longa do que aquele “espaço de uma manhã” concedido à coluna de jornal. Repórter e cronista do *Diário da Tarde*, Rubem Braga (1913–90) recolhe em livro as primeiras crônicas com *O conde e o passarinho* (1936), ao qual se seguem *O morro do isolamento* (1944), *Com a FEB na Itália* (1945), que recolhe trechos do repórter de guerra que acompanhou a Força Expedicionária Brasileira na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, até os mais recentes *Borboleta amarela* (1956), *A cidade e a roça* (1957), *Ai de ti, Copacabana* (1960), *A traição das elegantes* (1967), *Crônicas do Espírito Santo* (1984), *Recado de primavera* (1988). A crônica de Rubem Braga nasce em torno de uma ideia, um acontecimento, uma tristeza ou uma alegria experimentada; e se desenrola lentamente, como o romance, entremeada de períodos breves, em uma prosa líquida, francesa em sua limpa e paratática sintaxe. Mas se a forma é cristalina, a história é economizada até o fim para que o leitor não perca nem uma gota do conto, nenhuma das ternas, confidentes revelações-constatações desse cronista com antenas sensibilíssimas, dobrado sobre si mesmo, mas não pessimista, sempre confiante na vida e na solidariedade dos homens. Para quem queira conhecer o Brasil, um certo Brasil cordial e burguês, também a crônica de Rubem Braga pode ser uma forma de iniciação dentre as mais agradáveis e estimulantes.

10. A grande poesia de consolidação

Encerrada a fase polêmica e destrutiva, eliminado o excesso de Brasil da página literária, exauridos os jogos primitivistas e antropofágicos, a poesia brasileira, sólida em suas conquistas técnicas, em sua liberdade construtiva, pôde começar a sua segunda aventura modernista. Nasce aquela que chamaremos de grande poesia de consolidação.

10.1. jorge de lima: regional e universal

Navegador de todas as águas, católico, regionalista, cantor da “negritude”, modernista, poeta e prosador, narrador e crítico, pintor, médico e homem político, Jorge de Lima (1895–1953) permanece para nós essencialmente como poeta espiritualista, dotado de uma enorme carga inventiva e, sobretudo, de uma capacidade de transfigurar com o símbolo a matéria, religiosa ou regional, da qual parte o seu discurso.

Sobre Jorge de Lima não se disse ainda a última palavra: e deverá talvez passar muito tempo para que se possa apreciar sem pré-julgamentos e com lúcida inteligência uma obra que está entre as mais complexas de toda a poesia moderna (e não só brasileira), na qual o regional e o universal, o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o trivial e o sublime, estão tão intimamente conexos a ponto de tornarem banais quaisquer juízos analíticos baseados no particular, no aspecto, no gênero literário, no nível, no nível estilístico.

Nascido em União, no estado nordestino de Alagoas — não longe daquela Serra da Barriga, que, com os seus mitos de liberdade e revolta (Zumbi dos Palmares), hospedara a utopia da primeira república negra das Américas —, criado, como José Lins do Rego, no clima miscigenado do Nordeste (amas negras, moleques, religiões e magia, histórias de senhores de engenho, cangaceiros, jagunços e sertões); como Lins do Rego, menino asmático no centro de uma natureza violenta, ele teria uma vida intensa e participante, destinada a se

refletir profundamente em sua obra literária. Tendo escolhido a medicina como apostolado, após ter hesitado entre o sacerdócio militante e a vida monástica, o “*Studium*” médico da Bahia lhe faz respirar o ar “científico” do darwinismo imperante e do ceticismo literário renaniano (Augusto dos Anjos). Será médico em União e no Rio de Janeiro, aonde se transferirá em 1930 e residirá até a morte. Os anos 30 são também aqueles de sua primeira evasão espiritualista, com o refúgio temporário em práticas espiritistas e mágico-teofísicas. Tratava-se de toda uma corrente da espiritualidade brasileira a ser explorada, à qual, naqueles anos, não só os sociólogos e os historiadores das religiões, mas também os narradores locais, começando pelo Jorge Amado de *Tenda dos milagres*, já começavam a prestar atenção. Posteriormente, para Jorge de Lima, virá a conversão, ou melhor, o retorno consciente ao cristianismo.

A obra poética reflete o itinerário. A estreia é com uma antologia neoparnasiana, xvi *Alexandrinos* (1914) — sob a influência de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira —, dentre os quais o gosto médio escolheria imediatamente um soneto, “O acendedor de lampiões”, pateticamente óbvio com a sua historieta do acendedor de lampiões que acende, rua por rua, todas as luzes da sua cidade e não tem, contudo, luz em seu barraco. A ruptura com o parnasianismo acontece em 1925, após sua adesão ao modernismo: um modernismo *more nordestino*, nascido do consórcio com José Lins do Rego e, posteriormente, com Rachel de Queiroz, no espírito regionalista de Gilberto Freyre, mas com curiosidades, formalísticas sobretudo *extra moenia*.¹⁶⁵ Nascem as obras do período regionalista: *O mundo do menino impossível* (1925) e, depois, *Poemas* (1927: com prefácio de José Lins do Rego). São recordações da infância, o folclore afronegro, os nomes de santos e dos frutos locais em montagem modernista. Em 1928 explode “Essa negra Fulô”, uma poesia que é uma micro-história da escravidão, ironicamente regionalista e modernisticamente irônica, com aquela sua parábola da “negra bonitinha chamada negra Fulô”, da bela negrinha que, maltratada pela senhora e acusada por esta de furto, acaba por lhe roubar de verdade o Sinhô, o marido senhor do engenho.

O Sinhô foi açoiar
Sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
E tirou o cabeção,
De dentro dele pulou
Nuinha a negra Fulô.
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
— Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô
Que nosso Senhor me mandou?
Ah! foi você que roubou,
Foi você, negra Fulô?
Essa negra Fulô!

O repertório se alarga com os *Novos poemas* (1929) e os *Poemas escolhidos* (1932), em que aparece o tema da civilização, tumba da poesia (“o lirismo perdeu a sua liturgia. As lâmpadas Osram velam funebremente a poesia”), do homem concreto-armado. A salvação está em “restaurar a poesia em Cristo”, lema de *Tempo e eternidade* (1935, em colaboração com Murilo Mendes, 45 poemas de cada um) e, posteriormente, de *A túnica inconsútil* (1938). O cristianismo de Jorge de Lima é caótico e contraditório, visionário e alucinado, surrealista: e funda suas raízes em uma Bíblia repensada e revivida em primeira pessoa, como história exemplar da humanidade, floresta de símbolos, código dos códigos:

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.

Esse pan-misticismo não exclui o panteão negro, no qual Cristo se torna Oxalá, a Virgem se torna Iemanjá (*Poemas negros*, 1947).

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
Em cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
Porque a vós respeito,
e a vós peço vingança
contra os demais aleguás e capiingos brancos, Agô!
que nos escravizam, que nos exploram,
a nós operários africanos,

servos do mundo,
servos dos outros servos.
Oxalá, Iemanjá, Ogum!
Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!

O retorno à tradição, ou melhor, a livre recuperação de todas as formas métricas e de todos os conteúdos poéticos, coincide com as experiências literárias da chamada “geração de 1945”. E produz o *Livro de sonetos* (1949), a *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1951), autorrecuperação, em certo sentido, enquanto levada às extremas consequências a experiência formal-religiosa aberta por *Tempo e eternidade*. Em 1952, enfim, nasce a *Invenção de Orfeu*, precedida pela publicação de trechos de *As ilhas*. A crítica ficou desorientada, vencida, preferindo suspender o juízo. A *Invenção de Orfeu* é um poema em dez cantos e milhares de versos, tentativa épica no contratempo e na contracorrente, dentro de uma tradição já em si antiépica (exceto *Caramuru*, Basílio da Gama e a boa vontade de Gonçalves Dias) e em um tempo em que o poema tende sempre mais a se ressequir e se estilizar no verso único, iluminado de imenso¹⁶⁶ por todos os lados sobre a página branca. O poema de Jorge de Lima, “obscuro e secreto”, obedece a uma rígida estrutura e cria ele mesmo a própria estrutura na liberdade criadora e alucinada do poeta. É uma prova de força artesanal: todos os metros, todas as formas codificadas, do soneto à sextina, do romance ao verso branco e ao verso livre. E é uma demonstração de inventiva temática: a história do Brasil, a invenção do índio e a invenção da ilha, a apóstrofe a Dante, Camões e Inês de Castro. Mas também um desabafo lírico, épico e dramático. Ruggero Jacobbi o traduziu integral e excelentemente em italiano.

O outro Jorge de Lima, o narrador, o ensaísta e o biógrafo, mas também o poeta e o fotógrafo de incríveis e moderníssimas fotomontagens surrealistas, é amplamente superado pelo Jorge de Lima poeta, embora não se possa omitir o seu romance expressionista *O anjo* (1934), em que, no Rio dos primeiros arranha-céus, o protagonista, o Herói, procura a sua identidade à sombra do velho anjo da guarda; tampouco se pode prescindir da tentativa de romance “social” *Calunga* (1935), no qual é descrito com cromatismo impressionista um “retorno” aos *pauis* da infância.

10.2. por uma reproposição universal do brasileiro murilo mendes

Murilo Mendes (1901–75) foi por anos um nome recorrente nas crônicas literárias italianas e europeias. Desde que, em 1957, o poeta se transferiu para a Itália como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma, recortando, por sua poesia e sua figura, um espaço estético e humano cada vez mais amplo em nossa paisagem cultural. Foi como se entre nós e ele se tivesse instaurado um singular processo osmótico, de interpenetração mais do que de recíproca assimilação. De Murilo Mendes, os italianos admiravam a elegância tímida, a cortesia mansa e humaníssima, a ordem como categoria moral e estética, o convívio com os pintores, Mozart e a arte abstrata; e, imprevisivelmente, o salto revolucionário e aparentemente alógico, surrealista, da recusa dura, da rebelião contra todo atentado ao homem, corpo e alma, bomba e número. E se para muitos italianos, mas também espanhóis, franceses, belgas e portugueses, a informação acerca do Brasil se deu naqueles anos através de Murilo Mendes, com a implícita rejeição do *cliché* tropicalista imposto ao nível panfolclórico de *mass media*, a operação viagem e mudança pareceram oferecer ao poeta novos olhos para uma visão lúcida e estranhada, capaz de colher o imutável no transitório, o igual no múltiplo: mas também o diverso no cotidiano, o peculiar de cada normalidade. Resultou para nós (e para ele) em uma visão do Brasil a partir do alto, como se apoiado sobre um ecumenismo a um só tempo tolerante e rigoroso, piedoso e categórico. Não havia mais lugar para a “piada” localista, para a autocomiseração ou o ufanismo provincial. O Brasil se fazia espelho e metáfora do mundo, e cada árvore sua, cada palavra, homem, igreja barroca, canto de passarinho, arranha-céu, canção urbana, tornava-se ao mesmo tempo experiência colorida com ternura na trama de um passado individualíssimo e símbolo-síntese de cada experiência humana: transmissível, comunicável.

O Brasil de Murilo Mendes não era mais a redescoberta saudosista, nostálgica, de palmeiras e de sabiás, dos exilados românticos, ou o folclore carnaval-samba-índio-sertão do cinema ou da canção. Mas era

a paisagem e a infância, a história com os seus personagens revisitados por quem teve o privilégio de viver a própria experiência nacional em dupla perspectiva, de saborear e redescobrir cada som, sabor, anedota, com a sensibilidade consciente do bilíngue. Não por acaso os grandes linguistas de nosso tempo, capazes de indagar e descrever um tecido verbal em cada coexistência e inter-relação entre forma e conteúdo, som e sentido; de perceber nesses elementos, como os poetas, cada virtualidade semântica para cada nível de associação, foram quase todos homens que viveram no exterior.

Nesses anos, a crítica brasileira e europeia percorreu mais de uma vez o itinerário existencial de Murilo Mendes. Debulhou com ele e para ele o rosário dos episódios-indícios que constituem a sua biografia poética oficial. Contou-nos sobre a infância em Juiz de Fora, o estalo íntimo, fulguração da poesia, no momento da passagem do cometa Halley pelos céus do Brasil em 1910, e novamente o *clíc* estético-existencial ao ver Nijinski dançar, com a sua imaterialidade felina e a sua máscara abstrata de mímico, no Rio de Janeiro em 1917. E depois a escolha francófila — “melhor ser um gari em Paris do que ser prefeito em Berlim” — no Brasil neutro da Primeira Guerra; a Espanha como amor de terra longínqua tomada do *Greco* de Barrès;¹⁶⁷ a amizade em 1921 com Ismael Nery, filósofo-pintor-poeta; a objeção de consciência ao serviço militar; o surrealismo e Chagall, amigo-mito de terra distante; a volta ao catolicismo e a colaboração poética, em 1935, com Jorge de Lima; a tuberculose e o sanatório em 1943; o casamento com Maria da Saudade Cortesão, filha do grande historiador Jaime Cortesão, opositor de Salazar, exilado no Brasil; a Europa, a França, a Bélgica, a Espanha, a Itália; Portugal recuperado como “retorno das caravelas”; a polêmica estético-existencial Espanha magra-românica, Itália-Roma gorda-barroca; a prosa de arte, a nova poesia brasileira, mas também italiana e francesa.

A crítica seguiu a formação — por círculos concêntricos, em torno do núcleo primitivo (*Poemas*, 1930; *Bumba-meu-poeta*, também 1930, mas publicado somente em revista) — e a constituição em bloco monolítico dessa obra coerente como poucas porque nunca instrumentalizada, nunca provocada por outro estímulo externo a si

mesma, autossuficiente e autocondicionante, laica, posto que nunca portadora de outras mensagens senão aquelas, individuais e universais, sugeridas por um cruzamento conturbado entre a ideia da morte e a urgente, exaltante, desesperada busca pelo significado da vida: singular e coletiva. Somente neste sentido, rigorosamente epistemológico, a poesia de Murilo Mendes se faz às vezes metapoesia; mas não há nunca a torre de marfim, o poeta que esculpe com cinzel, hedonisticamente pago por seu excelso artesanato. Se o texto a interpretar é o mundo, e o meio cognoscitivo é a linguagem, o dever do poeta é se fazer contemporâneo de cada acontecimento, sofrer e gozar em primeira pessoa as dores e as alegrias da humanidade, permanecer sempre vigilante em meio às intempéries. Eis o significado das imagens visionárias recorrentes em cada livro de Murilo Mendes, e ao mesmo tempo o seu senso de “participação”, a solidariedade com os loucos enquanto videntes, com os santos ou os anarquistas enquanto testemunhas:

depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.

Poemas, 1930.

Ou então:

Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
Ao mártir, ao assassino, ao anarquista.
[...]
Ao santo e ao demônio,
Construídos à minha imagem e semelhança.

O Visionário, 1941.

Ou ainda:

Em pé no monumento das nuvens
Registro os crimes do horizonte
A submersão dos navios
O mau tratamento aos clandestinos
A angústia das gaivotas e dos afogados
O suicídio da filha do faroleiro
O transporte das escravas brancas
O transporte de armas para o massacre dos coloniais
A fragmentação do Leviatã em mil pedaços

O frio e a fome dos passageiros de terceira
O assassinio dos peixes indefesos
A confusão do alfabeto das conchas
E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.

Os quatro elementos, 1935.

Surrealismo. É um surrealismo de inequívoca matriz literária: o Apocalipse com os grandes anjos barrocos que anunciam o Juízo universal e a Vitória de Samotrácia,¹⁶⁸ imóvel em seu voo de mármore. Mas o inventário dos objetos contribui para criar a paisagem intensa de alusões sociais, morais, políticas. As coexistências se articulam em pinturas metafísicas: Magritte e o primeiro De Chirico, as estátuas, o cavalo mecânico, o eu grudado ao tempo como um fantoche desarticulado, as formas elásticas, as máquinas que mudam o aspecto do mundo. Os símbolos são a janela, o peixe e a magnólia, árvore-flor indício, tão pura em sua brancura, tão inebriante em seu perfume lascivo e em sua carnalidade. A água convive barrocamente, ibericamente, com a pedra: e águas e pedra são símbolos recorrentes na moderna poesia portuguesa e espanhola. E também mulheres que são sereias ou cometas; e Erínias freadas pela Virgem Maria, tão amiga e familiar, também em seu travestimento sincrético de Iemanjá, “mãe-d’água” da macumba negra:

Quero conhecer a mãe-d’água
Que no claro do rio penteia os cabelos
Com um pente de sete cores.
Salve salve minha rainha,
Ó clemente ó piedosa ó doce Virgem Maria.

Poesia liberdade, 1945.

Conhecer. Conhecer o estranho que somos nós mesmos:

Minha alma é um globo de fogo
Que se consome sem acabar.
Meu corpo é um estrangeiro
a quem levo pão e água diariamente.

Conhecer para sair do transitório, do incerto, e conquistar o “definitivo” (outra palavra-chave): a namorada definitiva, o som

definitivo. Até mesmo o inferno (mas porque o inferno está só aqui, neste mundo, nesta angústia e nesta dúvida):

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.

É essa a profissão de fé de Murilo Mendes. As etapas, os círculos concêntricos de que se falava no início, poderiam partir de uma deliciosa *História do Brasil* (1932), que o poeta quisera excluir de sua obra definitiva nos anos 60, julgando-a demasiado localista, demasiado ligada ao átimo fugidio para quem olhava para a universalidade e para o eterno, mas que hoje foi redescoberta por novos leitores por seus lampejos de humorismo surrealista. O itinerário oficial se abre, de todo modo, com os *Poemas* (1930), que, à exploração irônico-sentimental do Brasil aureoal dos modernistas, unem a tomada de consciência da bipolaridade humana, das colunas da ordem e da desordem, da presença do demônio entre nós: um demônio que no tempo se travestirá de tentador do efêmero, de máquina-violência. Do eu individual e do seu espaço, a exploração passa ao eu coletivo. E surgem as coletâneas de *Tempo e eternidade* (1935) — que, em colaboração com Jorge de Lima, assinala o retorno às primeiras paragens de um católico messiânico e cristológico —; *A poesia em pânico* (1938); *O visionário* (1941), também este perpassado por uma pânica sensualidade (“O mundo começava nos seios de Jandira...”); *As metamorfoses* (1944), em que ao repensar das raízes europeias em tempos de nazismo se aliam ainda as fantasias preciosas como *Os amantes submarinos*; *Mundo enigma* (1945), delicado *intermezzo* de autobiografia em que, todavia, a tragédia coletiva se une ao *impasse* pessoal no separar de quem se ama; os aforismos em prosa de *O discípulo de Emaús* (1944), profissão de fé simultaneamente católica e estética. E, enfim, *Poesia liberdade* (1947), livro-título símbolo de toda a poesia de Murilo Mendes, no qual o terror e o horror da morte individual e coletiva no tempo da guerra entre os homens são aliviados e purificados pelo cristalino canto do amor sublimado:

O que raras vezes a forma

Revela.

O que, sem evidência, vive.

O que a violeta sonha.

O que o cristal contém
Na sua primeira infância.

A nova fórmula, se é que se pode chamar nova uma busca tão coerente a si mesma, vai na direção formalista. Abrem a série dois exercícios (*Sonetos brancos*, 1946–48; *Contemplanção de Ouro Preto*, 1954) que se harmonizam em sintonia estética às pesquisas da geração de 45, as acompanham e inspiram, mas com inigualada fantasia criativa: na invenção verbal, na extraordinária ductilidade da métrica recuperada: hendecassílabos, octossílabos, métricas de *fröttola*,¹⁶⁹ rimas, litanias à lua de Ouro Preto:

Lua humanada,
Violantelua,
Luamafalda
Luadelaide,
Lua exilanda
Suave ao tato,
Pelo de lã
E de hortelã,
Lua de holanda,
Lua da antiga
Mulher nublada
Entressonhada
Na dura infância
[...]

Toda a nova pesquisa de Murilo Mendes vai nessa direção. Visita lugares marcados pela história (*Siciliana*, 1959; *Tempo espanhol*, 1959); revisita a própria infância individual nas deliciosas prosas de *A idade do serrote* (1968) e a infância ancestral de seu ser brasileiro em um Portugal nunca rejeitado e, então, mais que nunca afetivamente recuperado (*Janelas verdes*, 1972). Pratica, ao seu modo, a interdisciplinaridade, escrevendo (em densa e mui atenta prosa) sobre pintores e artistas plásticos. Mas sobretudo visita, provoca, escarafuncha, explora as palavras: para liberar centelhas de significados novos, para exorcizá-las e conhecê-las. São elas o nosso modo de conhecer, para ter como sempre uma resposta existencial. Os últimos dois volumes, *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972), que tentam os experimentos gráfico-fônicos colocados em prática paralelamente pela poesia concreta, embora coadunando-os dentro da

própria e individualíssima pesquisa, são todo um jogo, uma furiosa investigação sobre o porquê e o como do poeta-orfeu no mundo de hoje:

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo e a ságoma.
Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles.

em que o jogo verbal subentende como sempre o caráter coral do agir humano. Todavia, malgrado tudo, tendo permanecido por longos anos fora do país, Murilo Mendes é para o Brasil uma conquista póstuma. A morte, inesperada, em Lisboa, em 1975, deixara inéditas nas gavetas do poeta muitas páginas que só veriam a luz em 1994, com a edição da *Poesia completa e prosa* na prestigiosa coleção da Nova Aguilar do Rio de Janeiro. Desde esse momento iniciou-se a reapropriação do poeta por parte de seus conterrâneos. Entre nós italianos, o processo de revisão e recuperação já começara em 1977, com a publicação póstuma, na Itália, do volume de versos *Ipotesi*, escrito originalmente em italiano e já quase concluído em 1968. O volume brasileiro de 1994, se republica em edição crítica toda a poesia, revela, porém, essencialmente o prosador, até aquele momento conhecido apenas antologicamente (*Transístor*, 1980). E os volumes inéditos publicados vão desde a *Carta geográfica* (1965–67: itinerários através de lugares diversos, desde a Grécia até a Inglaterra, vistos pelos olhos do poeta); *Espaço espanhol* (1966–69: *pendant* em prosa do volume de poesia *Tempo espanhol*); *Retratos relâmpagos*, séries I e II (1965–66: galeria de retratos de personagens congeniais de cada época); *A invenção do finito* (1960–70: escritos sobre pintores e artistas plásticos, muitos dos quais já publicados como apresentação de catálogos); *Janelas verdes* (1972: paisagens e personagens de um Portugal de janelas verdes revisitado); *Conversa portátil* (1931–74: mixórdia de prosa e verso), até o volume de versos e prosas franceses *Papiers* (1931–74), que, junto ao italiano *Ipotesi*, documentam também o caráter plurilíngue desse singular poeta internacional.

10.3. drummond: o sentimento do mundo

Falando de Blok,¹⁷⁰ Shklovsky¹⁷¹ disse que o vento revolucionário, irrompendo através de um poeta, faz com que ele assobie como uma ponte: passa através dele como a respiração passa por entre os lábios. O mesmo vale justamente para Carlos Drummond de Andrade (nascido em Itabira, Minas Gerais, em 1902, e morto em 1987, no Rio de Janeiro), “poeta público” e poeta social, se é que há outros, e, em absoluto, um dos maiores poetas que o Brasil já teve: sem o turgor de Castro Alves, cotidiano como Bandeira mas sem o alheamento sorridente deste, pessimista mas participante, refratário mas humaníssimo, e com uma habilidade verbal, com uma sabedoria e criatividade poética que só encontra pares em poetas como João Cabral e Murilo Mendes.

Mineiro, como Murilo (a gente de Minas, afirma Tristão de Ataíde, é naturalmente inclinada ao universal), possui como ele, embora em outro plano, a própria mitologia individual. A biografia é voluntariamente cinzenta, reprimida, na sombra (a infância “fazendeira” sem vocações rurais, a expulsão do colégio por insubordinação mental, os estudos de farmácia, o jornalismo, o Rio e o cargo no ministério até a aposentadoria): como de um Fernando Pessoa transoceânico, com a mesma lúcida, pudica e implacável doçura, com a mesma tétrica ironia, mas com uma capacidade afetiva e uma carga humanitária que o separam do narcisismo, salvam-no da excepcionalidade e o imergem, anônimo “José”, na multidão desatenta.

Em 1925, funda em Belo Horizonte, no espírito do modernismo paulista de 1922, *A Revista* e assume a sua direção. O programa é mais criativo do que crítico (“o paroxismo das doutrinas estéticas levou a Dadá e à torre de Babel”). E o convite é para preservar-se da abstração e trabalhar a realidade com mãos puras. A inclinação pessoal tira aqui alimento do primitivismo pseudoingênuo dos modernistas. Drummond está entre os colaboradores da *Revista de Antropofagia*, na qual publica as primeiras prosas exemplares (*Porque amamos os nossos filhos*, n. 2, junho de 1928), mas sobretudo alguns dos poemas

destinados à futura celebridade. Entre estes está o conhecidíssimo “No meio do caminho”, publicado no n. 3 da revista, em julho de 1928.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nun ca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

No texto, se se sabe ler, está já tudo: no nível do conteúdo, o desafio do *nonsense* modernista ao bom senso burguês, a alusão culta arrastada na poeira indiferente de uma vida estupidamente cotidiana, sem glória e sem alegoria, a obsessão existencial de tal pedra, obstáculo intransponível, ridículo, no meio do caminho do homem qualquer, o homem cansado, do *spleen* e dos olhos fatigados; no nível formal, a obsessão repetitiva que será própria, também com intenção irônica e desmistificadora, de tanta poesia moderna e pós-moderna. “Das palmeiras à pedra”, escreveu Alceu Amoroso Lima, a propósito desse poema irritante e irritado (adjetivos muito drummondianos), que tem já uma sua história, recolhida pelo próprio autor em uma antologia de 286 páginas (*Uma pedra no meio do caminho*, Rio de Janeiro, 1967), na qual ele vê o contraponto modernista da romântica “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Pessimismo e humorismo, individuados pela crítica como constantes da poesia de Drummond, entrecruzam-se e condicionam-se mutuamente, pois o *humour*, em vez de fazer mais leve, torna antes mais inexorável o pessimismo, tolhendo-lhe todo álibi-Pasárgada (nos últimos anos haverá o álibi-irônico Brasília), até mesmo o álibi da morte, sentido como indecente teatralidade:

Silencioso cubo de treva:
um salto, e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.
Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.

Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.
[...]

Os temas, a matéria, são sempre cotidianos: não é preciso subir ao Parnaso para olhar os homens; sente-se-lhes mais próximos, iguais, terrivelmente outros, irmãos aos quais segurar pela mão, desconhecidos em uma grande cidade de dois milhões de habitantes:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

As soluções podem ser diversas: a imersão na cotidianidade, justamente, a colunazinha impressionista no jornal, crônica, historieta, história exemplar. Por isso Drummond é também extraordinário prosador: da cepa de um Machado de Assis, mas sem o dissecante ressentimento social daquele. A alegria-desespero de Drummond é toda voltada para dentro ou contra algo que, se se acreditasse, poder-se-ia chamar Destino: nunca contra os homens, envolvidos no mesmo jogo, engrenagens involuntárias da mesma absurda, incompreensível máquina do mundo. Os volumes em prosa de Drummond (*Confissões de Minas*, 1944; *O gerente*, 1945; *Contos de aprendiz*, 1951; *Passeios na ilha*, 1952; *Fala, amendoeira*, 1957; *A bolsa e a vida*, 1962; *Caminhos de João Brandão*, 1970; *O poder ultrajovem...*, 1978; *Os dois lados*, 1978; *Contos plausíveis*, 1981; *Boca de luar*, 1984) nascem quase todos a partir da justaposição de trechos extemporâneos. Mas a coerência surge do próprio discurso, sempre igual e sempre renascente em novas encarnações. Drummond poeta ou prosador não se cansa nunca: tem-se sempre a impressão de que não é justo antologizá-lo, que nenhum texto o representa totalmente, deseja-se sempre ler mais. E nenhuma lição de vida é mais estimulante, mais civilmente, didaticamente produtiva, do que esta que nasce do pessimismo absoluto: como se ao pássaro que bate inutilmente as asas na gaiola fosse oferecida a única solução-paliativo, a vasilha d'água para beber:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouço dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.
Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.
Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

A poesia é a expressão mais específica do homem. É incomunicável e,
por isto mesmo, objeto de constante teorização, de metapoesia:

Não faça versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faça poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é a música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.
O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.
Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.
Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a

memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.
Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
Repara:
Ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Poderia ser o manifesto de toda a moderna poesia brasileira, de toda poesia moderna: poder-se-iam reconhecer nele poetas concretos e poetas da geração de 45, neoparnasianos e experimentalistas. E é a abertura do mais engajado livro de Drummond, o livro dos anos de ativa militância de esquerda, daquela *Rosa do povo* (1945) em que encontramos os versos transparentes de *A flor e a náusea*:

Posso, sem armas, revoltar-me?

Em que os versos começam duros, diretos:

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em que há poesias-parábolas como a “Morte do leiteiro”, na alvorada, em uma cidade habituada a matar:

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.

É perigoso instituir compartimentos estanques no eterno fazer poesia de Drummond. Mas há um *iter* coerente, em ascensão, do particular ao universal, do individual ao social, desde o livro de estreia (*Alguma poesia*, 1930), através de *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942: para muitos, Drummond é o poeta de José, homem comum que não sabe aonde ir e se pergunta “é agora, José?”), em clímax existencial até *A rosa do povo*. Depois há o retorno ao álveo, o retorno à oficina poética, a tentação do mundo através da palavra: os temas se intelectualizam, aparece a pedregosa estrada de Minas, substituindo a pedra obstáculo, a utopia humanista, a “Máquina do mundo” de Camões: mas o poeta a rejeita. A sua visão é deste mundo, deste tempo: também se em seu discurso aparentemente resignado e direto entra todo o jogo retórico do mais alto artesanato, a onomatopeia, o arcaísmo, o neologismo, a montagem verbal, a alusão, a douda citação, a autocitação. Também nessa seara Drummond caminha “de mãos dadas” com os mais jovens poetas do Brasil: e os volumes que se sucedem com etapas em *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *Lição de coisas* (1962), *Reunião* (1969), *Boitempo* (1970), *Menino antigo* (1973), *O marginal Clorindo Gato* (1978), *Esquecer para lembrar* (1979) etc. Os últimos anos são os do retorno a um erotismo malicioso e sereno, a uma festiva ironia, a um autobiografismo lírico e a uma sapiência verbal consciente de todos os recursos poéticos da atualidade (*A paixão medida*, 1980; *Nova reunião*, 1982; *Corpo*, 1984; *Poesia errante*, 1988; *O amor natural*,

1992; *Farewell*, 1996, os três últimos póstumos). Uma voz-símbolo na vida literária brasileira do século passado.

10.4. a poesia atemporal de cecília meireles, “pastora de nuvens”

O último grande nome da poesia do segundo modernismo é aquele de Cecília Meireles (1901–64). Junto de Bandeira e Drummond e, mais recentemente, de Murilo Mendes, Cecília é talvez um dos poetas modernistas atualmente mais lidos e amados em todos os níveis em sua própria pátria, onde, aliás, é tida, junto às portuguesas Florbela Espanca e Sophia de Melo Breyner Andresen, e à galega Rosalía de Castro, como uma das mais puras vozes femininas da língua portuguesa em todos os tempos. Nascida no Rio de Janeiro em 1901 e morta na mesma cidade em 1964, órfã de pai e de mãe em tenra idade, Cecília teve uma vida precocemente marcada pela solidão e pelo silêncio, futuro contorno existencial de sua refinada poesia de ascendência simbolista.

A sua carreira poética se inaugurou com os sonetos juvenis de *Espectros* (Rio de Janeiro, 1919), ainda de formas parnasianas e já notados por um crítico de olhar aguçado como João Ribeiro. A esse volume se seguiram, na esteira de um simbolismo de escola, consciente de Maeterlinck e de Verlaine, mas também de seu compatriota Cruz e Souza, as coletâneas *Nunca mais...*, *Poema dos poemas* (Rio de Janeiro, 1923) e *Baladas para El-Rei* (Rio de Janeiro, 1924). Após ter passado, sem se deixar absorver, pela experiência católica e militante do movimento que se organizava em torno à revista *Festa* (1928), Cecília será finalmente consagrada como poeta da língua portuguesa, em sentido absoluto, com *Viagem* (Lisboa, 1939), por longo tempo o seu livro mais conhecido e no qual a força lírica está, por um lado, na simplicidade das trovas de gosto medievalesco e, por outro, em uma preciosa condensação hermética e um desencantado ascetismo:

Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina desamparada
que não principia e também não termina,
onde nunca é noite e nunca madrugada.

De súbito, o discurso se eleva e se liberta: e a poetisa nasce com uma fisionomia própria, na qual o purismo é decantação da experiência de séculos. Por isso talvez Cecília, de ascendência açoriana, será, como poucos outros poetas do Brasil moderno, poeta portuguesa no sentido mais amplo do termo, aceita e amada de ambos os lados do oceano, tanto no Brasil quanto em Portugal. E nesse sentido, a “pastora de nuvens” é uma ilha na história da poesia modernista do Brasil. Sua vida seria, aliás, e ainda a seu modo, participante: a docência na escola elementar, o jornalismo, os interesses didáticos e de divulgação, as lições de literatura brasileira no Brasil e no exterior, o gosto, como aquele dos mestres de sua geração, a começar por Mário de Andrade, pelo folclore. Poetisa, todavia, desdenhosa e voltada para si mesma: uma predileção quase decadente pelo verso harmonioso, pela rima rara e sempre por um hermetismo intelectualista. E também na aparente condescendência em relação à vida, mas ao mesmo tempo na postura estoica, de rejeição do prazer e da dor, na interiorização e redução ao eu de todos os fatos cósmicos, havia em Cecília Meireles uma espécie de moderna desconfiança no finalismo: ainda que este fosse aquele da poesia. É talvez por isso que em seus versos musicais, bem construídos, nos quais permanece ao longo dos anos a lição simbolista, retorna tantas vezes a imagem do mar. É o mesmo mar da grande tradição poética portuguesa, mas também um símbolo moderno de autossuficiência da expressão. Nesse sentido, o mar se identifica com o poeta que

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Nos livros sucessivos, a partir de *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto* (1945), parece já advertir a experiência dos muitos países visitados: Cecília viajou longamente pelo mundo, nos Estados Unidos das universidades eficientes ao México do folclore participante, ao Oriente da Goa dourada dos portugueses e da Índia mística do Mahatma, mas

também na Europa da ancestralidade familiar e da identificação cultural. A “Elegia” (1933–37) que conclui esse último livro, e que é subordinada a uma epígrafe de Rainer Maria Rilke, é um pranto pela morte da avó Jacinta Garcia Benevides, que tem justamente uma rarefação e uma essencialidade quase rilkianas em sua captação do inefável, mas também ao mesmo tempo uma sabedoria toda ibérica ao dobrar aos movimentos do verso livre e da palavra exata, e também à revelação da dor privada, o antigo tempo das danças macabras medievais

Não te importes que escutes cair,
no zinco desta humilde caixa,
teu crânio, tuas vértebras,
teus ossos todos, um por um...
Pés que caminhavam comigo,
mãos que me iam levando,
peito do antigo sono,
cabeça do olhar e do sorriso...
Não te importes. Não te importes...
Na verdade, tu vens como eu te queria inventar:
e de braço dado desceremos por entre pedras e flores.
Posso levar-te ao colo, também,
pois na verdade estás mais leve que uma criança.
— Tanta terra deixaste porém sobre o meu peito!
irás dizendo, sem queixa,
apenas como recordação.
E eu, como recordação, te direi:
— Pesaria tanto quanto o coração que tiveste,
o coração que herdei?
Ah, mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?

É a mesma grande poesia que alimenta o *Retrato natural* (1949); e depois os *Doze noturnos da Holanda* (1952), em que

Tudo jaz diluído e cintilante, numa profunda névoa.

A Cecília Meireles mais interessante é, todavia, para a nossa sensibilidade, sensibilidade de estrangeiros, aquela dos romances dos últimos anos, em que a perfeição formal se põe a serviço de temas mais universais, em que ressurge o gosto culto do “popular”, que é simultaneamente gosto de herança portuguesa medieval e das cantigas que já havia seduzido Alphonsus de Guimaraens, ascendente simbolista de Cecília. Texto-chave desse período é o *Romanceiro da*

inconfidência (1953), que, com a técnica do romance popular ibérico, repropõe o tema da civilização do ouro e dos diamantes, da vontade de independência e da conjuração, nas Minas Gerais da *Inconfidência* setecentista. E eis que, em identificação poética com o rapsodo popular, Cecília se coloca também ideologicamente do lado do oprimido contra o opressor, do povo escravo contra os governantes que o espionam na sombra:

Através de grossas portas,
sentem-se luzes acesas,
— e há indagações minuciosas
dentro das casas fronteiras:
olhos colados aos vidros,
mulheres e homens à espreita,
caras disformes de insônia,
vigiando as ações alheias.

“Romance xxiv ou da bandeira da Inconfidência”.

Em 1948, Cecília Meireles, fulminada pela notícia do assassinato de Mahatma Gandhi, compôs uma comovida *Elegia sobre a morte de Gandhi*. O poema, divulgado em várias traduções na Índia, será o viático para a sua viagem àquele país em 1961, de onde trará, além de um título *ad honorem* na Universidade de Deli, os *Poemas escritos na Índia*, em março e abril de 1963, com a produção de ulteriores 40 poesias recolhidas em volume somente após sua morte, e todas publicadas em tradução italiana por Edoardo Bizzarri (São Paulo, 1968). Pelo mesmo clima em que nasceram tais poemas, ainda que alguns deles (como “Voto”) tenham sido escritos após a volta ao Rio de Janeiro, estão ainda inspiradas as obras que se seguem, desde *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955) e *Pistoia-cemitério militar brasileiro*, já publicadas em 1955 com a primeira edição Aguilar da *Obra completa*. Aparecem também aqui e ali, diante da eterna juventude das estátuas romanas, as melancólicas antinomias da poesia de Cecília:

No degrau do inverno turno,
sentaram-se os namorados.
Vai crescendo entre os seus ombros
denso bosque de impossíveis,
com muitos ramos escuros.
[...]
Diante deles, as estátuas,

eternamente enlaçadas,
gloriosamente desnudas,
profundamente amorosas,
com brilhos de primavera
no etéreo gesto de mármore...

“Namorados”, in *Poemas italianos*, 1968.

Em uma de suas últimas coletâneas, *Solombra* (1963), retorna à introspecção e ao canto individual, selando, com os volumes póstumos *Ou isto ou aquilo* (1965) e *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam* (1965), uma experiência poética original.

11. À margem do modernismo

Junto de Jorge de Lima, Drummond, Murilo Mendes, Cecília Meireles, outros poetas demandam um tratamento privilegiado nessa abordagem da segunda geração modernista. Os nomes são muitos, e não raramente o assim chamado “menor” intervém no discurso coletivo com sua submissa civilidade, com uma participação atenta, ao mesmo tempo de ator e de espectador. São os poetas críticos, os literatos no sentido mais autêntico da palavra. E há aqueles que parecem não participar do coro, mas tampouco parecem se inserir no discurso comum: aqueles que atravessam a experiência modernista com um discurso pessoal, atemporal, ligado frequentemente às velhas experiências parnasianas e simbolistas, ainda que de alta qualidade poética. Uma escolha existencial, quase sempre, antes que estética, uma recusa do modernismo enquanto revolução.

11.1. O canto brasileiro de Augusto Frederico Schmidt

Se para Cecília Meireles o diafragma em relação ao modernismo destrutivo e irreverente de 22 era representado por uma certa postura

aristocrática, para Augusto Frederico Schmidt (1906–1965) esse diafragma era a absoluta ausência de ironia. Poeta de estrutura romântica, de veia fluvial e retórica, espiritualista na linha de Péguy e, às vezes, mas com menor sutileza, de Claudel, Schmidt assume certo vulto na história do modernismo pelos seus “nãos”.

O primeiro “não” (“Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt”, 1928) é contra o Brasil pitoresco e anedótico, recuperado pelos neoindianistas:

Não quero mais o Brasil
Não quero mais a geografia
Nem o pitoresco.

O segundo “não” (“Cantos do liberto Augusto Frederico Schmidt”, 1929) é contra a crueldade antropofágica e anticristã de seus contemporâneos. O poeta tem posturas samaritanas:

Eu amo aos homens todos
Amo aos que são bons porque são bons
Amo aos que são maus porque são infelizes
Eu quero errar no amor universal

No entanto, com todas as suas anáforas, as suas iterações, as declamações e as profecias, Schmidt é um dos mais populares, e também dos mais conhecidos no exterior, entre os poetas da época modernista. Talvez por cantar as grandes antinomias (a vida, a morte) ou a transitoriedade das coisas:

Contemplai bem, pois, Luciana, que não se repete.

Ou talvez porque, em tempos de incomunicabilidade e de literatura concebida como provocação e escarnecimento do leitor por parte de autores *blasé*, essa voz instaura ainda um diálogo honesto (talvez filisteu), no qual as coisas, ao invés de se apresentarem como objetos lucidamente inimigos, readquirem a cumplicidade do objeto familiar. Poeta copioso, Schmidt escreveu vinte volumes, todos de poesia, exceto *O galo branco, páginas de memórias* (1948). E houve também em seus últimos anos uma tentativa de diálogo com os jovens

(*Mensagem aos poetas novos*, 1950), mas a partir de suas posições precedentes. E permanecendo nelas:

Precisa-se no espírito, como um fruto
Maduro enfim, perfeito e saboroso,
O conceito, a figura da poesia.
Sobre a pele esverdeada manchas negras.
Que perfume de seios e de alfombra!

11.2. Cassiano Ricardo: uma presença

O nome de Cassiano Ricardo (1895–1974) apareceu mais de uma vez nestas páginas, na história do primeiro modernismo. Encontramo-lo, após o exórdio parnasiano (*Dentro da noite*, 1915; *Evangelho de Pã*, 1917; *Jardim das Hespérides*, 1920; *A mentirosa dos olhos verdes*, 1923) entre os membros fundadores dos grupos “Verde-Amarelo” e “Anta”. É a fase nacionalista de sua obra literária, a mais famosa, mas também a mais ideológica e poeticamente vulnerável. *Borrões de verde e de amarelo* (1925), *Vamos caçar papagaios* (1926), *Martim Cererê* (1928), *Deixa estar, jacaré* (1931), são outras tantas etapas de um itinerário em direção ao coração do Brasil que muitos intelectuais buscavam cumprir naqueles mesmos anos, embora divididos em facções diversas. São momentos, fulgurações de poesia indígena (a onça que salta sobre a árvore e o lampejo da flecha que a abate, amarelo, como um fruto maduro; a litania dos nomes do Brasil, Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil; o café expresso de São Paulo evocador, como uma *Madeleine* proustiana, de fazendas do interior). *Martim Cererê* é publicado no mesmo ano que *Macunaíma* de Mário de Andrade, e é o canto do nacionalismo literário brasileiro, uma cosmogonia de Gigantes (Wilson Martins), mas os “Gigantes de Botas”, os bandeirantes construtores da epopeia local.

Passam anos de decantação, de estudo, e Cassiano Ricardo reaparece diferente, no mesmo compasso da geração de 45 e, depois, com os mais jovens, dos concretistas até os poetas de “práxis”. Não é oportunismo de adequação geracional. O poeta, o escritor (também

jornalista, historiador, homem político e acadêmico) fora sempre inquieto. No início, remodelava constantemente os textos publicados (nove profundas mudanças para as nove edições de *Martim Cererê*, de 1928 a 1947); em seguida, começava a se propor modelos estéticos sempre novos. Os temas passarão das paisagens externas àquelas internas, à meditação acerca da natureza dicotômica do homem (“Meio anjo, meio bicho”) e sobre todas as grandes antinomias do Universo (vida–morte, “eu” diacrônico e “eu” sincrônico, noite–sol). Um laboratório poético que é estudado atentamente pela crítica contemporânea (Oswaldino Marques), que examinou o jogo linguístico, tão ao gosto das modernas vanguardas.

Não irás ver Júpiter
mudado em cisne, em touro.

o que equivale talvez a tomar duas metamorfoses com uma palavra;
ou:

E estendo sobre a mesa
O atlasmundipluricolor

ou ainda com a inserção de um italianismo cru:

Quero andar pelas ilhas
[...]
Andarei de ísola em ísola
a procura do meu isolamento
feito de ísola e lamento.

Há, então, o virtuosismo métrico, com as rimas quebradas, as rimas internas, as rimas para o olho;¹⁷² mas sobretudo a estilização dos motivos poéticos, tirados tanto da Bíblia como dos Gregos ou do folclore indígena, da vida hodierna (o tema da bomba atômica e a constante antropofágica) ou de uma metafísica individual, com a sua doutrina abundantemente herética do pecado original, a hostilidade de fundo à corte celeste, e os símbolos reveladores (a flauta de Pã, o espelho):

Dia virá em que a ciência cristalizará certo pranto para a fabricação de um espelho.
Então o parentesco lágrima com espelho
terá sua explicação.

Ou, novamente:

Tudo o que agora faço é dentro de um vidro de aumento
Se choro, a minha lágrima tem o tamanho de uma ilha.

Os livros poéticos do novo Cassiano Ricardo são *Um dia depois do outro* (1947), *A face perdida* e os *Poemas murais* (1950), *Meu caminho até ontem* (1955), *João Torto e a fábula* (1956), até *Arranha-céu de vidro* (1956), as *Poesias completas* de 1957, *Jeremias-sem-chorar* (1964) e *Os sobreviventes* (1971). Mas há também o Cassiano Ricardo prosador: também deste, e do primeiro livro *Curupira e o Carão* (1928), já se falou na história do modernismo paulista; há o ensaísta, o historiador da literatura (*22 e a poesia de hoje*, 1964; *Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda*, 1964; *Poesia práxis e 22*, Rio de Janeiro, 1966); mas sobretudo aquele que descreveu de modo otimista um Brasil de maneiras (*O homem cordial*, 1959). E há, por fim, o memorialista autobiográfico das *Memórias...* (1971). Um autor vivo na cena literária brasileira: interessante também por sua capacidade de autorrecuperação e renovação.

12. Ainda poetas

A bipartição que se operou entre poetas da primeira e da segunda fase modernista, embora seja frequentemente motivada por real adesão estética a um credo poético mais universalista, menos politicamente iconoclasta, outras vezes responde somente a uma esquematização cômoda: com base na data de estreia e independentemente do percurso seguido posteriormente. Também o reagrupamento por regiões, quando não corresponde à existência de um grupo, de uma revista unificante, tem com frequência pouca motivação. Mas acaba por ser o mais cômodo.

A região de Minas Gerais está, em todas as épocas, abarrotada de vocações. Um nome é aquele de Henriqueta Lisboa (1903–85), que, após um exórdio em clave simbolista (*Fogo fátuo*, 1925;

Enternecimento, 1929), passa sem perturbações por maturação interna mais do que por adesão a uma moda, a um modernismo expressivo, mais livre, mas sempre de elevada dignidade (*Velário*, 1936; *Prisioneira da noite*, 1941). Há um desejo de comunicação, de simplicidade, em seus versos, que lhe sugere o diálogo com os muito jovens (*O menino poeta*, 1943) e lhe dá o tom didático-moralista (*Face lívida*, 1945; *Flor da morte*, 1949). Entre os textos mais interessantes, aqueles dedicados ao *habitat* mineiro, cidade e história (*Madrinha lua*, 1952; *Azul profundo*, 1956; *Casa de pedra*, 1979, de verve intimista e metafísica). A edição da *Obra completa* é de 1985.

Também mineiro é Emílio Moura (1902–71), um dos redatores, em Belo Horizonte, de *A Revista*, mas sobretudo poeta e defensor de uma poesia da cotidianidade: ainda que desta tenha mantido sempre aquela postura de “profissional da interrogação” que tanto interessava um profissional do cotidiano como Carlos Drummond de Andrade (*Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Poesia*, 1953, que reúne os quatro volumes precedentes; *O instante e o eterno*, 1953; *A casa*, 1961). Mineiro é Abgar Renault (1908–85), também ele um dos redatores de *A Revista*, grande tradutor de poesia (traduziu Tagore¹⁷³ e Supervielle¹⁷⁴), com uma obra dispersa em jornais e revistas e somente mais tarde recolhida em volume (*Poemas ingleses de guerra*, 1970; *A outra face da lua*, 1983); e também mineiro Pedro Nava (1908–84, suicida), valorizado por Manuel Bandeira por poema de matriz modernista, como “O defunto” (1938), e autor tardio de uma série de volumes de memória, *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Galo das trevas* (1981), *O círio perfeito* (1983), com os quais alcançou um novo lugar nas letras brasileiras.

Também o Rio Grande do Sul é região culta. As páginas desta história devem muito ao inteligente guiamento crítico representado pelos livros de Augusto Meyer (1902–70), gaúcho, diretor por muitos anos do Instituto Nacional do Livro, no Rio, ensaísta finíssimo, capaz de travar um reverente diálogo polêmico-exegético com um antagonista como Machado de Assis, estudioso dos “pormenores” no senso mais culto e refinado do termo. Também em poesia Augusto Meyer mantém a postura de firme e contida reserva do menor. É talvez o maior dos

poetas menores modernistas (*A ilusão querida*, 1923; *Coração verde*, 1926; *Giraluz*, 1928) que se colocam na vertente do modernismo melancólico-irônico de Bandeira e Drummond; *Poemas de Bilu*, em que a ironia se faz sarcasmo na criação do personagem filósofo-subjetivista Bilu, que declara:

Reduzo tudo a mim mesmo,
Não há nada que me resista:
Pois o caminho mais curto
Entre dois pontos, meu bem,
Se chama ponto de vista.

E ainda *Literatura e poesia*, poemas em prosa, 1931; até “Folhas arrancadas”, 1940–44, e os “Últimos poemas” (1950–55, in *Poesias*, Rio de Janeiro, 1957), mais pacatos na intenção, mais resignados à monotonia do mundo e abertos, por sua vez, às experiências gráfico-fônicas da nova poesia.

Rio-grandense, fixado em Porto Alegre — e nos últimos de seus anos tornado símbolo, no Brasil, de uma poesia carregada de humorismo e experiência de séculos, que sabe, contudo, renovar-se e se fazer contemporânea de seu tempo —, foi Mário Quintana (1906–93), poeta de estreia tardia, com um livro de sonetos (*A rua dos cataventos*, 1940), ainda sob a influência do simbolismo e de Antônio Nobre, bem como neossimbolistas são as *Canções* (1946) e os poemas em prosa de *Sapato florido* (1948). Sobre essa sólida base artesanal se instauram com dignidade os experimentos modernistas (*O aprendiz de feiticeiro*, 1950). O clima é onírico, com notas de surrealismo, e o reencontraremos até o último (*Poesias*, 1962; *Antologia poética*, 1966), seja na vertente da trépida melancolia, seja naquela do *humour*, com um extremo pudor e respeito pela poesia:

como um gole d’água bebido no escuro.
como um pobre animal palpitando ferido.
como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna.
Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.

Entre os poetas radicados no Rio citaremos ainda: Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes Neto, 1904–77), um dos mais agudos críticos do primeiro momento modernista, recuperado por

Manuel Bandeira; Adalgisa Nery (1905–80), jornalista de pulso e poeta temperamental (*Poemas*, 1937; *A mulher ausente*, 1940; *Erosão*, 1973); e sobretudo Dante Milano (1899–1991), o qual, não obstante a sua direta participação no movimento modernista, expõe-se em volume somente muito mais tarde (*Poesias*, 1948), com uma poesia severa, bem construída e sapiente no jogo métrico, ideologicamente fechada em um niilismo existencial (“respeita”, de resto, “a morte e seu fedor de glória”).

Segue-se um numeroso grupo de poetas do Nordeste: com a voz de Ascenso Ferreira (1895–1965), poeta trovador que cantava e recitava os seus versos carregados de folclore (*Catimbó*, 1927; *Cana Caiana*, 1939; *Poemas*, 1951); mas sobretudo com a de Joaquim Cardozo (1897–1978), “modernista mais ausente que participante”, que sempre saberia partir do regional (a Recife natal, o Nordeste exsicado e exato de Graciliano Ramos e de João Cabral) para chegar ao universal. É seu apenas “paisagem, profundamente”. E por isso os seus objetos (o relógio, o homem que dorme, as coisas todas cristalizadas pelo tempo em sua dimensão natural) e o seu modo de orquestrar a partitura poética, deixando livre o leitor para organizar a seu gosto as intervenções, interessam aos mais jovens poetas atuais. Após a indicação de João Cabral (Cardozo publicara os seus *Poemas* somente em 1947 e João Cabral os incluía em 1948 em sua *Pequena antologia poética pernambucana*) e, depois, o aparecimento de novos textos (*Prelúdio*; *Elegia de uma despedida*, 1952; *Signo estrelado*, 1960), Joaquim Cardozo tornou-se uma “descoberta”:

A noite é o negro diamante, o carbonado
Abrindo no cristal as praias estelares.

Também porque introduz na cultura brasileira elementos não costumeiros: Morgenstern, por exemplo, e os seus estrepitosos *Galgenlieder*.

Ainda nordestino, de Maceió, Alagoas, é Edgard Braga (1897–1985), médico, que após uma estreia na surdina (*Senha*, 1933; *A lâmpada sobre o alqueire*), ressurge como poeta metafísico nas *Odes* horacianas à maneira de Ricardo Reis, em 1951; e posteriormente segue uma linha

de experimentalismo que o conduzirá (*Albergue do vento*, 1952; *Inútil acordar*, 1953; *Lunário do café*, 1954) até a poesia concreta (*Subúrbio branco*, 1959, preparatório para a experiência; *Extralunário*, 1960; *A corrente*, 1961; *Soma sensível*, 1964). Um fenômeno interessante esse da interpenetração geracional, que veremos se repetir sempre com maior frequência e que impede a estabilização de compartimentos estanques na vida cultural do país.

13. Transição. Vinicius de Moraes: poesia e violão

Toda música é minha, eu sou Orfeu!

Nascido no Rio (Gávea) em 1913, em uma família de literatos, e ali morto em 1980, Vinicius de Moraes pareceu desde o início como um poeta dificilmente categorizável em uma escola, em uma corrente estilística ou em uma “geração”. Esse critério distintivo se mostrará cada vez mais marcante, como veremos, na historiografia brasileira, sobretudo com a geração de 45. Em um sentido rigorosamente cronológico, a estreia de Vinicius com um volume de versos em 1933 deixava perplexos os críticos que esquematizavam a vida literária agrupando modernistas e pós-modernistas nas assim chamadas “três gerações”: 1922, 1930, 1945. Demasiado tardio para que o poeta pudesse ser considerado o homem da geração de 30, demasiado precoce para que se pudesse fazer dele um poeta de 45. Em tais casos, o rótulo que socorre é aquele de “autor de transição”, ou de “independente”: no caso específico, “poeta-ponte”, na pitoresca definição de Sérgio Milliet. Aqui a definição parece aceitável também no plano estilístico.

Já se disse, de fato, que entre os brasileiros do século xx, Vinicius de Moraes se caracteriza, paradoxalmente, por sua ausência de caráter, pela facilidade com que passa da postura mística àquela libertina, da lúdica à inspirada. Pelo modo como participa da reação espiritualista

ao lado de homens da geração precedente (Alceu Amoroso Lima) para depois se aproximar da geração de 45 e dividir com eles o gosto pelas formas poéticas tradicionais, o soneto sobretudo, artesanalmente, decadentemente esculpido. Mas a chave é justamente essa. Vinicius de Moraes foi um decadente no sentido mais culto, precioso e positivo em que se declaravam decadentes os estetas do primeiro Parnaso. Há em seus versos a marca que lhe foi deixada por uma educação católica, jesuíta, corrigida por uma vida itinerante de diplomata que lhe ofereceu simultaneamente a náusea existencial e o antídoto estético. E há uma natureza, carne-espírito (a dicotomia para ele não existe), de perpétua insatisfação, da qual deriva a contínua busca pelo “diverso”. E eis a experimentação na direção mística, depois a interrogação social, então a rejeição de uma herança burguesa sentida como obstáculo perene a identificações impossíveis, mas sempre desejadas. E eis a experimentação de todos os níveis expressivos, não somente no âmbito da tradução poética (o versículo bíblico, o soneto, o poema modernista, a balada popularesca), mas também em planos diversos da literatura. Vinicius se faz autor dramático, cineasta, mas sobretudo sambista, tocador de violão, cantor e compositor. O mundo o conhece primeiramente como autor de *Orfeu da Conceição* (1956), texto que serve de base para o *Orfeu negro* cinematográfico de Marcel Camus; depois como o letrista e compositor da bossa-nova. Uma certa concepção aristocrática da literatura, própria à crítica acadêmica, rebela-se contra essa redução de Vinicius a “compositor de músicas populares, uma espécie de François Villon da sociedade de consumo, cultor de uma vida boêmia, dourada e inofensiva” (Massaud Moisés). Mas não se trata de redução, e sim de alargamento de horizontes; e é justamente por isso que Vinicius está entre os mais modernos, ecumênicos, humanamente contemporâneos poetas brasileiros.

Inútil, de todo modo, segui-lo em sua autoapresentação, institucionalizada pela crítica, em vestes de poeta bifronte, mas com o sinal trocado em relação ao clássico percurso do poeta medieval e barroco: primeiro o místico e depois o libertino, ou melhor, o integrado. Nesta perspectiva estaria no início (*O caminho para a distância*, 1933; *Forma e exegese*, 1935; *Ariana, a mulher*, 1936; *Novos poemas*, 1938) a adesão à solução espiritualista, na esteira formal dos

grandes católicos franceses (Caudel, Péguy), mas com influência imediata das recentes escolhas existenciais brasileiras (Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt). Em seguida uma “transição” (*Cinco elegias*, 1943), em busca de uma “sintaxe autônoma”. E, enfim, chegaria à segunda fase, de “libertação em relação aos preconceitos de classe e do ambiente” (*Poemas, sonetos e baladas*, 1946; *Pátria minha*, 1949; *Antologia poética*, 1954), continuada até o fim através de um rosário de textos (*Livro de sonetos*, 1957; *Novos poemas*, II, 1959; *Para viver um grande amor*, 1965, poesia e prosa; *Cordélia e o peregrino*, 1965; *Para uma menina com uma flor*, 1966, prosa), com uma irrupção final no surrado lúdico e intimista, irônico e ligeiramente indiferente, da bossa-nova popularesca. O fato é que Vinicius é poeta assaz sábio. Joga com os níveis estilísticos, mistura sacro e profano, coloca-se à prova no soneto, no verso curto, na redondilha ibérica, no alexandrino. Refaz a balada (“Balada dos mortos dos campos de concentração”, “Balada dos arquivistas”) a meio caminho entre García Lorca e Bertolt Brecht, ecoa Eliot, depois sorri submisso e crepuscular à maneira de Bandeira. Inventa palavras extraordinárias (“alovena”, “ebaente”), compõe inteiros versos de invenção verbal “Munevada monou vestasudente”, evocando para nós os nomes de Carroll, do *Jaguadarte* de Augusto de Campos ou também do extraordinário Jorge de Sena dos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*.

A antologia de Vinicius, cada um a faz a seu modo: e são todas diferentes. Manuel Bandeira escolhe “A mulher que passa” (um texto um tanto bandeiriano, mas no qual ecoa também a ironia angustiada de Drummond), o “Soneto de fidelidade”, o “terceiro soneto de meditação”, depois aquele “de separação”, e então aquele “da mulher inútil” (nostalgia do soneto do Bandeira modernista); Antonio Candido e Aderaldo Castello escolhem (com razão?) a “Rosa de Hiroshima”, “A manhã do morto” (a morte de Mário de Andrade naquele 25 de fevereiro de 1945, quando todos os relógios dos poetas do Brasil pararam de repente), mas também esta terna, caprichosa, inquieta profissão de poesia:

Minha mãe, manda comprar um quilo de papel almaço na venda
Quero fazer uma poesia.
Diz a Amélia para preparar um refresco bem gelado

E me trazer muito devagarinho.
Não corram, não falem, fechem todas as portas a chave
Quero fazer uma poesia.
Se me telefonarem, só estou para Maria
Se for o Ministro, só recebo amanhã
Se for um trote, me chama depressa
Tenho um tédio enorme da vida.
Diz a Amélia para procurar a “Patética” no rádio
Se houver um grande desastre vem logo contar
Se o aneurisma de dona Ângela arrebentar, me avisa
Tenho um tédio enorme da vida.
Liga para vovó Neném, pede a ela uma ideia bem inocente
Quero fazer uma grande poesia.
[...]
Minha mãe, estou com vontade de chorar
Estou com taquicardia, me dá um remédio
Não, antes me deixa morrer, quero morrer, a vida
Já não me diz mais nada
Tenho horror da vida, quero fazer a maior poesia do mundo
Quero morrer imediatamente.

“O falso mendigo”.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Para o período de 1930–1945: THOMAS E. SKIDMORE, *Politics in Brazil. 1930–1964: An Experiment in Democracy*. Londres–Nova York, 1967 (trad. brasileira: *De Getúlio a Castelo. A política brasileira de 1930 a 1964*. Rio de Janeiro, 1969, com ampla bibliografia comentada).

A PROSA DOS ANOS 1930

Além das informações nas obras clássicas, como MARTINS, *Modernismo*, e MONTENEGRO, *Romance*; cf. essencialmente COUTINHO, vol. IV, pp. 71 ss. (bibliografia) e COUTINHO, vol. V, pp. 203–491 (bibliografia, pp. 203–206). Entre as obras citadas, ver especialmente:

EUGÊNIO GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958; Id., *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, 1958; ASSIS BRASIL, “Ficção”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 e 31 de dezembro de 1960 e 7, 14 e 21 de janeiro de 1961; Id., “O novo romance brasileiro”, diversos ensaios in *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, 1965–1966 (embora dedicados aos romancistas posteriores, esses

estudos possuem úteis delineações sobre o romance dos anos 30); JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1961. Do mesmo autor, o interessante capítulo “Tendências e constantes temáticas. A ficção”, in *A literatura brasileira* (policopiada); GUILHERMINO CÉSAR, *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, 1969; Id., “Aspectos sociais do romance brasileiro”, in *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, 1970, nº 3; GILBERTO FREYRE et al, “Heróis e vilões no romance brasileiro”, *ibid.*, 1970, nº 4; Vários autores (Grupo Gente Nova), *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Belo Horizonte, 1970.

SURREALISMO

SÉRGIO CLÁUDIO DE FRANCESCHI LIMA, *A aventura surrealista*, vol. I (de 4 a serem publicados). Rio de Janeiro, 1995; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Jorge de Lima e Murilo Mendes: les deux faces du surréalisme au Brésil”, in *Nouveau Monde — Autres Mondes. Surréalisme et Amérique*. Paris, 1995.

ENQUADRAMENTO SOCIO-HISTÓRICO-ECONÔMICO DO PROBLEMA DO NORDESTE

Todos os livros de Gilberto Freyre citados aqui são fundamentais. Além disso: JÚLIO BELO, *Memórias de um senhor de engenho*, com prefácio de Gilberto Freyre e José Lins do Rego.

AUTORES INDIVIDUAIS

FREYRE, GILBERTO (Gilberto Freyre de Melo: Recife, PE, 15 de março de 1900 – 18 de julho de 1987).

Textos: *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*. Nova York, 1922, posteriormente em trad. portuguesa, Recife, 1964; *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, 1933 (ed. definitiva, 1980, com uma nota de E. Portella, poesias de Carlos Drummond de Andrade, J. Cabral de Melo Neto e M. Bandeira); *Guia prático. histórico e sentimental da cidade de Recife*. Recife, 1934; *Sobrados e mocambos*. São Paulo, 1935; *Nordeste*. Rio de Janeiro, 1937; *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro, 1940; *Região e tradição*. Rio de Janeiro, 1941; *Problemas brasileiros de antropologia*. Rio de Janeiro, 1943; *Perfil de Euclides da Cunha e outros perfis*. Rio de Janeiro, 1944 (última ed. 1987); *Sociologia*. Rio de Janeiro, 1945; *Brazil: an Interpretation*. Nova York, 1945 (ed. brasileira, 1947); *Manifesto regionalista de 1926*. Recife, 1952; *Aventura e rotina*. Rio de Janeiro, 1953; *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro, 1959; *Vida. forma e cor*. Rio de Janeiro, 1962 (ensaios literários); *Talvez poesia*. Rio de Janeiro, 1962; *Dona Sinhá e o filho padre*. Rio de Janeiro, 1967 (“seminovela”); *Entrevista aos 70 anos*, 1970; *Pernambucanidade. nordestinidade. contemporâneos*, 1970 (com Mauro Mota); *Casa-grande & senzala*, 1970 (teatro); *Seleção para jovens*, 1971; *Presença de Gilberto Freyre no modernismo brasileiro*, 1972; *O outro amor do Dr. Paulo*, 1977 (novela); *Alhos e bugalhos*, 1978 (correspondência); *Heróis e vilões no romance brasileiro*, 1979; *Poesia reunida*, 1980; *Camões: vocação de antropólogo moderno?*, 1984 (conferência).

Estudos: Cf. essencialmente: *Gilberto Freyre. sua ciência. sua filosofia. sua arte* (vários autores). Rio de Janeiro, 1962 (é interessante sobretudo: MANUEL BANDEIRA, “Gilberto Freyre, poeta” e M. CAVALCANTI PROENÇA, “Gilberto Freyre e a renovação do romance brasileiro”); MOACIR B. ALBUQUERQUE, *Linguagem de Gilberto Freyre*, 1954; EDILBERTO COUTINHO, *A imaginação do real. Uma leitura da ficção de Gilberto Freyre*, 1983.

ALMEIDA, JOSÉ AMÉRICO DE (Areia, PB, 1º de outubro de 1887 – João Pessoa, PB, 10 de março de 1980).

Textos: NARRATIVA: *A bagaceira*. Paraíba, 1928; *O boqueirão*. Rio de Janeiro, 1935; *Coiteiros*. Rio de Janeiro, 1936. ENSAÍSTICA E MEMÓRIAS: *Reflexões de uma cabra*. Paraíba, 1928; *A Paraíba e seus problemas*, 1933; *Ocasos de sangue*. Rio de Janeiro, 1954; *A palavra e o tempo*, 1937, 1950, 1965.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, *Estudos*. Rio de Janeiro, 1930, série III (nova ed. 1950, pp. 137–151); NESTOR VÍTOR, *Os de hoje*. São Paulo, 1938 (nova ed. São Paulo, 1955, pp. 143–152); JOSÉ EUCLIDES, *Prolegômenos de sociologia e crítica*. Rio de Janeiro, 1938, pp. 122–144; LUÍS PINTO, *Antologia da Paraíba*. Rio de Janeiro, 1951; AÉCIO VILLAR DE AQUINO, *Antropossociologia e literatura social em José Almeida*. João Pessoa, 1981; MANUEL CORREIA DE ANDRADE, *Geografia. antropologia e história em José Almeida*. João Pessoa, 1983.

QUEIROZ, RACHEL DE (Fortaleza, CE, 17 de novembro de 1910).

Textos: *O quinze*. Fortaleza, 1930; *João Miguel*. Rio de Janeiro, 1932; *Caminhos de pedras*. Rio de Janeiro, 1937; *As três manas*. Rio de Janeiro, 1939; *A donzela e a moura torta*. Rio de Janeiro, 1948 (crônicas); *O galo de ouro*. Rio de Janeiro, 1950; *Lampião*. Rio de Janeiro, 1954 (teatro); *Três romances*. Rio de Janeiro, 1957; *100 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro, 1958; *A Beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro, 1958 (teatro); *A sereia voadora*. Rio de Janeiro, 1960 (teatro); *Quatro romances de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro, 1960; *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro, 1964 (crônicas); *O caçador de tatu*. Rio de Janeiro, 1967 (crônicas); *O menino mágico*. Rio de Janeiro, 1969 (literatura infantil); *Dora Doralina*. Rio de Janeiro, 1974 (romance); *As menininhas e outras crônicas*. Rio de Janeiro, 1976; *O jogador de sinuca*. Rio de Janeiro, 1980 (contos); *Memorial de Maria Moura*. Rio de Janeiro, 1992.

Estudos: OCTAVIO DE FARIA, “O novo romance de Rachel de Queiroz”, in *Boletim de Ariel*, abril de 1932, t. I, nº 7; AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933; TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1935, série V; ALMIR DE ANDRADE, in *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; MÁRIO DE ANDRADE, in *Empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; FRED. P. ELLISON, *Brazil's New Novel. Four Northeastern Masters*. Berkeley, 1954; PAULO RÓNAI, *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro, 1958; JOEL PONTES, in *O aprendiz de crítica*. Rio de Janeiro, 1960, vol. II; GIOVANNI RICCIARDI, “Rachel de Queiroz”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 29–45.

REGO, JOSÉ DO LINS DO (José Lins do Rego Cavalcanti: Engenho Corredor, Pilar, PB, 3 de julho de 1901 – Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1957).

Textos: Todos publicados no Rio de Janeiro: *Menino de engenho*, 1932; *Doidinho*, 1933; *Bangüê*, 1934; *O moleque Ricardo*, 1935; *Usina*, 1936 (“ciclo da cana-de-açúcar”); *História da Velha Totônia*, 1936 (literatura infantil); *Pureza*, 1937; *Pedra bonita*, 1938; *Riacho doce*, 1939;

Água mãe, 1941; *Fogo morto*, 1943; *Eurídice*, 1947; *Cangaceiros*, 1953 (romance). Além disso: *Gordos e magros*, 1942; *Poesia e vida*, 1945; *Conferência no Prata*, 1946; *Bota de sete léguas*, 1951; *Homens. seres e coisas*, 1952; *A casa e o homem*, 1954; *Meus verdes anos*, 1956 (memórias); *Presença do Nordeste na literatura*, 1957; *Gregos e troianos*, 1957; *O vulcão e a fonte*, 1958. EDIÇÕES: Dos romances editados em vários volumes, ilustrados, com prefácios, em brochura ou de luxo, etc., pela ed. José Olympio, do Rio de Janeiro.

Estudos: Uma bibliografia in CARPEAUX, *Pequena bibliografia*, ed. 1971, pp. 312–314, que é complementada por aquela de COUTINHO, vol. v, pp. 284–290. Entre os estudos fundamentais: AGRIPINO GRIECO, *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935; MONTENEGRO, *Romance*; LIA CORREA DUTRA, *O romance brasileiro e José Lins do Rego*. Lisboa, 1938; ALMIR DE ANDRADE, *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; ÁLVARO LINS, *Jornal da crítica*. Rio de Janeiro, 1943; ANTONIO CANDIDO, *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; JOEL PONTES, *O aprendiz de crítica*. Recife 1955, vol. I; JOSÉ PACHECO, *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro, 1958; ODILON RIBEIRO COUTINHO, *José Lins do Rego. perda e reparação*. Natal, 1961; J. ADERALDO CASTELLO, *José Lins do Rego — Modernismo e regionalismo*. São Paulo, 1961; JOSÉ BRASILEIRO TENÓRIO VILANOVA, *Linguagem e estilo de um “Menino de engenho”*. Recife, 1962; ROLANDO MOREL PINTO, “Da memória à imaginação”, in *Revista de letras*. Assis, 1963, vol. IV, pp. 104–136 (posteriormente in: *Estudos de romance*. São Paulo, 1965); HELENA LINHARES, “A presença do estrangeiro no mundo de ficção de Lins do Rego”, in *Estudos em três planos*. São Paulo, 1966; ZAIDÉ M. MACHADO NETO, “Sociologia do fanatismo religioso e do cangaço na obra de José Lins do Rego”, in *Revista brasiliense*, 1964, nº 51, pp. 76–95; PEREGRINO JÚNIOR, prefácio a José Lins do Rego, *Romance*. Rio de Janeiro, 1969 (antologia in *Nossos clássicos*, nº 84).

RAMOS, GRACILIANO (Quebrângulo, AL, 27 de outubro de 1892 – Rio de Janeiro, 20 de março de 1953).

Textos: ROMANCES: *Caetés*. Rio de Janeiro, 1933; *São Bernardo*. Rio de Janeiro, 1934; *Angústia*. Rio de Janeiro, 1936; *Vidas secas*. Rio de Janeiro, 1938; *Brandão entre o mar e o amor*. Rio de Janeiro, 1942 (em colaboração com Jorge Amado, Aníbal Machado, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego); *História de Alexandre*. Rio de Janeiro, 1944; *Infância*. Rio de Janeiro, 1945; *Dois dedos*. Rio de Janeiro, 1945; *Histórias incompletas*. Porto Alegre, 1946; *Insônia*. Rio de Janeiro, 1947; *Histórias verdadeiras*. Rio de Janeiro, 1951; *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, 1953; *Viagem*. Rio de Janeiro, 1954; *Histórias agrestes*. São Paulo, 1960; *Linhas tortas*. São Paulo, 1962; *Viventes das Alagoas*. São Paulo, 1962; *Alexandre e outros heróis*. São Paulo, 1962.

Estudos: ALMIR DE ANDRADE, *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, 1939; FLORIANO GONÇALVES, “Graciliano Ramos e o romance. Ensaio de interpretação”, in *Caetés*, Rio de Janeiro, 1947, 2ª ed., pp. 7–76; ANTONIO CANDIDO, *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, 1956 (posteriormente in: *Caetés*. São Paulo, 1961, 6ª ed., pp. 11–62); Id., prefácio a *Graciliano Ramos. trechos escolhidos*. São Paulo, 1961 (*Nossos clássicos*, nº 53); Id., *Tese e antítese*. São Paulo, 1964; ROLANDO MOREL PINTO, *Graciliano Ramos. autor e ator*. Assis, 1962; HELMUT FELDMANN, *Graciliano Ramos, Eine Untersuchung zur Selbstdarstellung in seinem epischen Werk*. Genebra–Paris, 1965; CARLOS NELSON COUTINHO, “Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos”, in *Revista da civilização brasileira*, março de 1966, t. I, nº 5–6, pp. 107–150; VIVICE M. C. AZEVEDO, “*Vidas secas* dans la vision tragique et humoristique de Graciliano Ramos”, in *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, t. XLIII, nº 7, pp. 751–765; L. COSTA

LIMA, *Por que literatura*. Petrópolis, 1966, pp. 51–72; JOEL PONTES, “Romances de Graciliano Ramos: reivindicação social no diálogo”, in *Ocidente*, novembro de 1966, t. LXXI, nº 343, pp. 223–235; RUI MOURÃO, *Estruturas. Ensaio sobre o romance de Graciliano*. Belo Horizonte, 1969; SÔNIA BRAYNER (ed.), *Graciliano Ramos. Fortuna crítica*. Rio de Janeiro, 1977; CLARA RAMOS, *Mestre Graciliano*, 1980; FERNANDO CRISTÓVÃO, *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro, 1986, 3ª ed.; PAULO MERCADANTE, *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*, 1994.

AMADO, JORGE (Fazenda Auricídia, Ferradas, Município de Itabuna, BA, 10 de agosto de 1912 – Salvador, Bahia, 6 de agosto de 2001).

Textos: NARRATIVA: *Lenita*. Rio de Janeiro, 1929; *O país do carnaval*. Rio de Janeiro, 1931; *Cacau*. Rio de Janeiro, 1933; *Suor*. Rio de Janeiro, 1934; *Jubiabá*. Rio de Janeiro, 1935; *Mar morto*. Rio de Janeiro, 1936; *Capitães da areia*. Rio de Janeiro, 1937; *Terras do Sem-Fim*. São Paulo, 1942; *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo, 1944; *Bahia de Todos os Santos*. Rio de Janeiro, 1945; *Seara vermelha*. Rio de Janeiro, 1946; *Os subterrâneos da liberdade*. Rio de Janeiro, 1952; *Gabriela. cravo e canela*. Rio de Janeiro, 1958; *Velhos marinheiros*. Rio de Janeiro, 1961; *Os pastores da noite*. São Paulo, 1964; “As mortes e o triunfo de Rosalina”, in *Os dez mandamentos*. Rio de Janeiro, 1965; *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro, 1967; *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro, 1970; *Tereza Batista cansada de guerra*. 1972; *O gato malhado e a andorinha sinhá. Uma história de amor*, Rio de Janeiro, 1976; *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro, 1977; *Farda, fardão. camisola de dormir*. Rio de Janeiro, 1979; *Tocaia grande. A face obscura*. Rio de Janeiro, 1984; *O sumiço da santa*. Rio de Janeiro, 1988; *A descoberta da América pelos turcos. ou De como o árabe Jamil Bichara. desbravador de florestas. de visita à cidade de Itabuna para dar abasto ao corpo. ali lhe ofereceram fortuna e casamento. ou ainda Os esposais di Adma*. Rio de Janeiro, 1992. AUTOBIOGRAFIA: *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro, 1992. TEATRO: *O amor de Castro Alves*, posteriormente *O amor do soldado*. Rio de Janeiro, 1947 e São Paulo, 1958. POESIA: *A estrada do mar*. Estância, Sergipe, 1938. BIOGRAFIAS: *ABC de Castro Alves*. São Paulo, 1941; *O cavaleiro da esperança. vida de Luís Carlos Prestes....* São Paulo, 1945. VIAGENS: *O mundo da paz*. São Paulo, 1951.

Estudos: Bibliografia essencial: AGRIPINO GRIECO, *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935; MIÉCIO TÁTI, “Estilo e revolução no romance de Jorge Amado”, in *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro, 1958, pp. 177–208; Id., *Jorge Amado. vida e obra*. Belo Horizonte, 1961; Vários autores, *Jorge Amado: trinta anos de literatura*. São Paulo, 1961; Vários autores, *Jorge Amado. documentos*. Lisboa, 1964; HAROLDO BRUNO, in *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, s.d. (1966), pp. 238–250; PAULO TAVARES, *Criaturas de Jorge Amado*. São Paulo, 1969; ADONIAS FILHO, *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, 1969; E. SCHLOMANN LOWE, “The ‘New’ Jorge Amado”, in *Luso Brazilian Review*, 1969, t. VI, nº 2, pp. 73–82; ERILDE MELILLO REALI, “Jorge Amado nella ‘Tenda’ delle verità”, in *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romana. Nápoles, julho de 1971, t. XIII, nº 2, pp. 175–198; LUÍS COSTA LIMA, “Jorge Amado”, in *A literatura no Brasil*, ver AFRÂNIO COUTINHO, *O modernismo*. Rio de Janeiro, 1970, 2ª ed., pp. 304–326; WALNICE GALVÃO, *Saco de gatos*. São Paulo, 1976; Vários autores, *Jorge Amado: ensaios sobre o escritor*. Salvador, 1983; o número monográfico da revista *Europe*, nº 724–725, agosto–setembro de 1989; JORGE AMADO e ALICE RAILLARD, *Conversations*. Paris, 1990; GIOVANNI RICCIARDI, “Jorge Amado”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 47–67; números monográficos de *Letterature d’America*. Roma, 1990, t. IX, nº 40 e de *Quaderni ibero-america*. Turim, dezembro de 1993.

VERÍSSIMO, ÉRICO (Cruz Alta, RS, 1905 – Porto Alegre, RS, 1975).

Textos: Todos em Porto Alegre. NARRATIVA: *Fantoches*, 1932; *Clarissa*, 1933; *Caminhos cruzados*, 1935; *Música ao longe*, 1935; *Um lugar ao sol*, 1935; *Olhai os lírios do campo*, 1938; *Saga*, 1940; *As mãos de meu filho*, 1942; *O resto é silêncio*, 1943; *O tempo e o vento* (vol. I., *O continente*, 1949; vol. II. *O retrato*, 1954); *O arquipélago*, 1961; *O ataque*, 1959; *O senhor embaixador*, 1965; *O prisioneiro*, 1967; *Incidente em Antares*, 1971 (também publicado em Lisboa); *Solo de clarineta*, 1973–1976, 2 vols. (memórias). VIAGENS: *Gato preto em campo de neve*, 1941; *A volta do gato preto*, 1946; *México*, 1957. Das *Obras*, ed. de Porto Alegre (Livreria Globo); da narrativa, ed. in *Ficção completa*. Rio de Janeiro, 1967.

Estudos: MOISÉS VELINHO, “Érico Veríssimo, romancista”, in *Letras da província*. Porto Alegre, 1944, pp. 93–118; ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945, pp. 71–82; LOMAN LINTON BARRETT, “Érico Veríssimo and the Creation of Novelistic Characters”, in *Hispanic*, agosto de 1946, t. XXIX, nº 3, pp. 323–338; ANTÓNIO QUADROS, in *Modernos de ontem e de hoje*. Lisboa, 1947; JEAN ROCHE, “*O tempo e o vento* — chef d’œuvre d’Érico Veríssimo”, in *Caravelle*. Toulouse, 1963; RICHARD A. MAZZARA, “Structure and Vensimilitude in the Novels of Érico Veríssimo”, in *PMLA*, setembro de 1965, t. LXXX, I, nº 4; ANTÔNIO OLINTO, Wilson Martins e Jean Roche, estudo in *Ficção completa de Érico Veríssimo*. Rio de Janeiro, 1967; MALORI JOSÉ POMPERMAYE, *Érico Veríssimo e o problema de Deus*. São Paulo, 1968; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *Érico Veríssimo: realidade e sociedade*. Porto Alegre, 1976.

VIEIRA, JOSÉ GERALDO (José Geraldo Manuel Germano Correia Vieira Machado da Costa: Rio de Janeiro, 16 de abril de 1897 – São Paulo, 17 de agosto de 1977).

Textos: ROMANCES: *A mulher que fugiu de Sodoma*. Rio de Janeiro, 1931; *Território humano*. Rio de Janeiro, 1936; *A quadragésima porta*. Porto Alegre, 1943; *A túnica e os dados*. Porto Alegre, 1947; *A ladeira da memória*. São Paulo, 1950; *O albatroz*. São Paulo, 1952; *Terreno baldio*. São Paulo, 1961; *Paralelo 16: Brasília*. São Paulo, 1967; *Mais que branca*. São Paulo, 1975. CONTOS: *Ronda do deslumbramento*. Rio de Janeiro, 1922. POESIA: *Mansarda acesa*, 1975. Além disso: *Carta à minha filha em prantos*. São Paulo, 1969.

Estudos: ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945; SÉRGIO MILLIET, in *Diário crítico*. São Paulo, 1945, vol. II; ÁLVARO LINS, in *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, 1946, série IV; RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, série I; ADONIAS FILHO, *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, 1969.

PENA, CORNÉLIO (Cornélio de Oliveira Pena: Petrópolis, RJ, 20 de fevereiro de 1896 – Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1958).

Textos: *Fronteira*. Rio de Janeiro, 1935; *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro, 1939; *Repouso*. Rio de Janeiro, 1948; *A menina morta*. Rio de Janeiro, 1954. Dos *Romances completos*, Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: MÁRIO DE ANDRADE, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1945; ADONIAS FILHO, “Os romances da humildade”, introdução aos *Romances completos*, op. cit. (onde também se pode encontrar ensaios de outros autores); MARIA APARECIDA SANTILLI, “Angústia e fantástico no romance de Cornélio Pena”, in *Revista de letras*. Assis, 1964, nº 5; LUÍS COSTA

LIMA, *A perversão do trapezista*. Rio de Janeiro, 1976; *Os dois mundos de Cornélio Pena*, 1979 (Exposição Casa de Rui Barbosa).

FARIA, OCTAVIO DE (Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1908 – 17 de outubro de 1980).

Textos: NARRATIVA: *Mundos mortos*. Rio de Janeiro, 1937; *Os caminhos da vida*. Rio de Janeiro, 1939; *O lodo das ruas*. Rio de Janeiro, 1942; *O anjo de pedra*. Rio de Janeiro, 1944; *Os renegados*. Rio de Janeiro, 1947; *Os loucos*. Rio de Janeiro, 1952; *O senhor do mundo*. Rio de Janeiro, 1957; *O retrato da morte*. Rio de Janeiro, 1961; *Ângela ou as Areias do mundo*. Rio de Janeiro, 1963; *A sombra de Deus*. Rio de Janeiro, 1966; *Novelas da masmorra*. Rio de Janeiro, 1966 (novelas); *O cavaleiro da Virgem*. Rio de Janeiro, 1971; *O grande assalto do demônio*. Rio de Janeiro, 1973; *O destino dos amaldiçoados*, 1973; *O indigno*, 1976; *O pássaro oculto*. 1979. TEATRO: *Três tragédias à sombra da Cruz*. Rio de Janeiro, 1939. ENSAÍSTICA: *Maquiavel e o Brasil*, 1931; *Destino do socialismo*, 1933; *Dois poetas*, 1935; *Cristo e César*, 1937; *Fronteiras da santidade*. Rio de Janeiro, 1940; *Significação do Farwest*. Rio de Janeiro, 1952; *Coelho Neto*. Rio de Janeiro, 1958; *Pequena introdução à história do cinema*. São Paulo, 1964; *Léon Bloy*, 1968.

Estudos: Bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 377–386. Muitos ensaios em jornais e suplementos literários. Entre os estudos mais recentes: ADONIAS FILHO, in *O romance de 30*. Rio de Janeiro, 1969; ERNÂNI REICHMANN, *Octavio de Faria*. Curitiba, 1970; JOÃO LUÍS LAFETÁ, “A volta do velho”, in *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, 1974; ERNÂNI REICHMANN, *O trágico de Octavio de Faria*, 1978.

CARDOSO, LÚCIO (Joaquim Lúcio Cardoso Filho: Curvelo, MG, 14 de agosto de 1913 – Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1968).

Textos: NARRATIVA: *Maleita*. Rio de Janeiro, 1933; *Salgueiro*. Rio de Janeiro, 1935; *Luz no subsolo*. Rio de Janeiro, 1936; *Mãos vazias*. Rio de Janeiro, 1938; *Histórias da Lagoa Grande*. Rio de Janeiro, 1939; *O desconhecido*. Rio de Janeiro, 1940; *O viajante*. Rio de Janeiro, 1941; *Dias perdidos*. Rio de Janeiro, 1943; *Inácio*. Rio de Janeiro, 1944; *A professora Hilda*. Rio de Janeiro, 1945; *Anfiteatro*. Rio de Janeiro, 1946; *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, 1959. POESIAS: *Poesias*. Rio de Janeiro, 1941; *Novas poesias*. Rio de Janeiro, 1944. TEATRO: *O escravo*. Rio de Janeiro, 1943; *Coração delator*. Rio de Janeiro, 1947; *A corda de prata*. Rio de Janeiro, 1947; *O filho pródigo*. Rio de Janeiro, 1947; *Angélica*. Rio de Janeiro, 1950. Além disso: *Diário*. Rio de Janeiro, 1961.

Estudos: Bibliografia in COUTINHO, vol. v, pp. 377–386. É importante o ensaio de WALMIR AYALA, *Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro, pp. 377–388, ao qual também nos referimos para a bibliografia anterior.

ANJOS, CIRO DOS (Ciro Versiani dos Anjos: Montes Claros, MG, 5 de outubro de 1906 – Rio de Janeiro, 1994).

Textos: NARRATIVA: *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte, 1937; *Abdias*. Belo Horizonte, 1945; *Montanha*. Rio de Janeiro, 1956. CRÔNICAS: *Explorações no tempo* (memórias). Rio de Janeiro, 1952 (2ª ed. ampliada, 1963); *A menina do sobrado*, 1979. ENSAÍSTICA: *A criação literária*. Coimbra, 1954. POESIA: *Poemas coronários*. Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: JOÃO GASPAR SIMÕES, “O amanuense Belmiro”, in *Crítica*. Porto, 1942, vol. I; ANTONIO CANDIDO, in *Brigada ligeira*. São Paulo, 1945; ADOLFO CASAIS MONTEIRO, “O amanuense Belmiro”, in *O romance e os seus problemas*. Lisboa, 1950; EDUARDO FRIEIRO, “O amanuense Belmiro”, in *Páginas de crítica*. Belo Horizonte, 1955; EDUARDO PORTELLA, *Dimensões*. Rio de Janeiro, 1958, vol. I; MIÉCIO TÁTI, *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro 1958; FÁBIO LUCAS, *Horizontes da crítica*. Belo Horizonte, 1965; J. ETIENNE FILHO, *Ciro dos Anjos*, 1970; FERNANDO C. DIAS, *O movimento modernista em Minas*, 1971; G. RICCIARDI, “Ciro dos Anjos”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 13–27.

REBELO, MARQUES (pseudônimo de Edy Dias da Cruz: Vila Isabel, RJ, 6 de janeiro de 1907 – outubro de 1973).

Textos: NARRATIVA: *Oscarina*. Rio de Janeiro, 1931; *Três caminhos*. Rio de Janeiro, 1933; *Vejo a lua no céu*, 1933; *Marafá*. São Paulo, 1935; *A estrela sobe*. São Paulo, 1938; *Stela me abriu a porta*. Porto Alegre, 1942; *Conversa do dia*. São Paulo, 1952–1954; *Ó espelho partido*, vol. I. *O trapicheiro*, São Paulo, 1959; vol. II. *A mudança*, São Paulo, 1963; vol. III. *A guerra está em nós*, 1969; *Rio de Janeiro*, 1970. TEATRO: *Rua Alegre 12*. São Paulo. CRÔNICAS: *Cenas de vida brasileira*, 1943; *Cortina de ferro*, 1956; *Correio europeu*, 1959. Bem como ensaios e literatura de viagem.

Estudos: TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Estudos*. Rio de Janeiro, 1933, série V; MÁRIO DE ANDRADE, *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1945; RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960; ANTÔNIO HOUAISS, *Crítica avulsa*. Salvador, 1960; SEBASTIÃO UCHOA LEITE, “Entrevista com Marques Rebelo”, in *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1969, nº 53; *Memórias de Marques Rebelo*, 1980 (exposição).

MONTELLO, JOSUÉ (Josué Montello de Sousa: São Luís do Maranhão, MA, 21 de agosto de 1917).

Textos: NARRATIVA; ROMANCES: *Janelas fechadas*. Rio de Janeiro, 1940; *A luz da estrela morta*. Rio de Janeiro, 1948; *Labirinto de espelhos*. Rio de Janeiro, 1952; *A décima noite*. São Paulo, 1959; *Os degraus do paraíso*. São Paulo, 1965; *Caís de sagração*. São Paulo, 1971; *Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro, 1975; *Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro, 1978; *A coroa de areia*. Rio de Janeiro, 1979; *O silêncio da confissão*. Rio de Janeiro, 1980; *Largo do desterro*. Rio de Janeiro, 1981; *Aleluia*. Rio de Janeiro, 1982; *Pedra viva*. Rio de Janeiro, 1983; *Diário da manhã*. Rio de Janeiro, 1984 (diário). NOVELAS: *O fio da meada*. Rio de Janeiro, 1955; *Duas vezes perdidas*. São Paulo, 1966; *Numa véspera de Natal*. Rio de Janeiro, 1967; *Uma tarde. outra tarde*. Rio de Janeiro, 1968; *A indesejada aposentadoria*. Brasília, 1972; *Glorinha*. São Paulo, 1977; *Um rosto de menina*. São Paulo, 1978. Além de uma copiosa produção de ensaios e textos dramáticos, etc.

Estudos: BANDEIRA DE MELO, “Josué Montello”, in COUTINHO, vol. V, pp. 396–402; BELLA JOZEF, “Josué Montello, uma saga maranhense”, in *O jogo mágico*, 1980; MALCOM SILVERMAN, “A ficção sociológica e introspectiva de Josué Montello”, in *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1981, vol. II.

Sobre o “conto” como gênero literário brasileiro: EDGAR CAVALHEIRO, *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954; HERMAN LIMA, “Evolução do conto”, in COUTINHO, vol. VI, 1971, pp. 39–56.

MACHADO, ANÍBAL (Aníbal Monteiro Machado: Sabará, MG, 9 de fevereiro de 1894 – Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1964).

Textos: *Vila Feliz*. Rio de Janeiro, 1946 (novela); *ABC das catástrofes*. Niterói, 1951; *Cadernos de João*. Rio de Janeiro, 1957 (poemas em prosa); *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro, 1959; *João Ternura*. Rio de Janeiro, 1965 (romance lírico); *A morte da porta-estandarte* (1931) e outras histórias, 1965; *Balões cativos*, 1965 (contos). **TEATRO:** *O piano*, 1955; *A praça* x.

Estudos: RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, vol. I; WILSON MARTINS, “Futuro do pretérito composto”, in SLESP, 21 de agosto de 1965; MARIA L. DE FIGUEIREDO PITA, *A morte da porta-estandarte*, 1966; ELZA M. DA R. SILVA, *Aníbal Machado*, 1983.

Sobre a “crônica” como gênero literário brasileiro: J. P. P. (JOSÉ PAULO PAES), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1969, s.v.; AFRÂNIO COUTINHO, in COUTINHO, vol. VI, pp. 105–128.

BRAGA, RUBEM (Cachoeiro do Itapemirim, ES, 12 de janeiro de 1913 – Rio de Janeiro, 1990).

Textos: *O conde e o passarinho*. Rio de Janeiro, 1936; *O morro do isolamento*. Porto Alegre, 1944; *Com a FEB na Itália*. Rio de Janeiro, 1945; *Um pé de milho*. Rio de Janeiro, 1948; *Um homem rouco*. Rio de Janeiro, 1948; *Cinquenta crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro, 1951; *Três primitivos*. Rio de Janeiro, 1954; *A borboleta amarela*. Rio de Janeiro, 1956; *A cidade e a roça*. Rio de Janeiro, 1957; *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro, 1960; *A traição dos elegantes*. Rio de Janeiro, 1967; *Crônicas do Espírito Santo*, 1984; *Recado de primavera*, 1988.

Estudos: RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1960, série I; JOSÉ JOEL PONTES, *O aprendiz de crítica*. Rio de Janeiro, 1960; MICHEL SIMON, prefácio à *Chroniques de Copacabana. de Paris et d'ailleurs*. Paris, 1963; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Método e interpretação*. São Paulo, 1965; LÍGIA M. MORAIS, *Conheça o escritor brasileiro. Rubem Braga*, 1978.

LIMA, JORGE DE (Jorge Mateus de Lima: União, AL, 23 de abril de 1895 – Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1953).

Textos: **POESIA:** XIV *Alexandrinos*. Rio de Janeiro, 1914; *O mundo do menino impossível*. Rio de Janeiro, 1925; *Poemas*. Maceió, 1927; *Novos poemas*. Rio de Janeiro, 1929; *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, 1932; *Tempo e eternidade*. Porto Alegre, 1935 (em colaboração com Murilo Mendes); *A túnica inconsútil*. Rio de Janeiro, 1938; *Poemas negros*. Rio de Janeiro, 1947; *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro, 1949; *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1950 (com os poemas precedentes, acrescidos de “Anunciação” e “Encontro de Mira-Celi”); *As ilhas*. Niterói, 1952; *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, 1952; *Castro Alves — Vidinha*. Rio de Janeiro, 1952. **NARRATIVA:** *Salomão e as mulheres*. Rio de Janeiro, 1927; *O Anjo*. Rio de Janeiro, 1934; *Calunga*. Porto Alegre, 1935; *A mulher obscura*. Rio de Janeiro, 1939; *Guerra dentro do beco*. Rio de Janeiro, 1950. Além de ensaios, obras históricas, biografias, etc., todos reunidos na *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1958 e 1959, 2 vols. Ed. antológica por Luís Santa Cruz, *Nossos clássicos*, nº 26. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: WALTENSIR DUTRA e EURÍALO CANABRAVA, in *Obra completa*, op. cit.; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, in COUTINHO, vol. V; ANTÔNIO RANGEL BANDEIRA, *Jorge de Lima. O roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro, 1959; JOÃO GASPAR SIMÕES, *Interpretações literárias*. Lisboa, 1961; CÉSAR LEAL, “Universalidade do poeta brasileiro Jorge de Lima”, in *Journal of Inter-American Studies*, 1964, t. VI, nº 2, pp. 157–172; POVINA CAVALCANTI, *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, 1968; DIRCE CORTES RIEDEL, *Leitura de “Invenção de Orfeu”*, 1975; ALICE CAFEZEIRO, *A expressão substantiva no livro de sonetos de Jorge de Lima*, 1977; LUÍS BUSATTO, *Montagem em “Invenção de Orfeu”*, 1978; RUGGERO JACOBBI (ed.), *Invenzione di Orfeo*. Roma, 1982; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Ruggero Jacobbi e “Invenzione di Orfeo”: un esempio di transcreazione poetica*. Roma, 1982; JORGE DE SOUSA, *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*, 1983; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Jorge de Lima: Universal Poet*. Londres, 1985; Id., *Jorge de Lima o poeta e a sua dimensão universal*. Maceió, 1988; Id., *Deux visages du surréalisme au Brésil. de Murilo Mendes à Jorge de Lima*. Paris, 1995.

MENDES, MURILO (Murilo Monteiro Mendes: Juiz de Fora, MG, 13 de maio de 1901 – Lisboa, 13 de agosto de 1975).

Textos: Edições no Brasil, Portugal e Itália: *Poemas*. Juiz de Fora, 1930; *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1932; *Tempo e eternidade*. Porto Alegre, 1935 (com Jorge de Lima); *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro, 1938; *O visionário*. Rio de Janeiro, 1941; *As metamorfoses*. Rio de Janeiro, 1944; *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro, 1944; *Mundo enigma*. Porto Alegre, 1945 (compreende também *Os quatro elementos*); *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro, 1947; *Contemplação de Ouro-Preto*. Rio de Janeiro, 1954; *Poesias (1925–1955)*. Rio de Janeiro, 1959 (compreende, além dos precedentes: *Parábola*; *Sonetos brancos*; *Bumba-meu-poeta*; *Siciliana*); *Tempo espanhol*. Lisboa, 1959; *Antologia poética*. Lisboa, 1964; *A idade do serrote*. Rio de Janeiro, 1968; *Convergência*. São Paulo, 1970 (compreende também *Sintaxe*); *Poliedro*. Rio de Janeiro, 1972; *Antologia poética*. Rio de Janeiro, 1976; Luciana Stegagno Picchio (ed.), *Ipotesi*. Milão, 1977; *Transistor (antologia de prosa 1931–1974)*. Rio de Janeiro, 1980; *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro, 1990; *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1991; *Poesia completa e prosa*, Luciana Stegagno Picchio (ed.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1994 (2ª ed. 1995).

Estudos: São fundamentais: MÁRIO DE ANDRADE, “A poesia em pânico”, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; MANUEL BANDEIRA, “Murilo Mendes”, in *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1957; GIUSEPPE UNGARETTI, prefácio à *Siciliana*. Palermo, 1959; HAROLDO DE CAMPOS, “Murilo e o mundo substantivo”, no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 13 de janeiro de 1963; CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, in *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 1972; JORGE ANDRADE, “No rosto do homem o sorriso da estátua”, in *Realidade*. São Paulo, 1972; RUGGERO JACOBBI, *Pa rábola de Orfeu*. Roma, 1978 (inédito, agora in *Obra completa*); LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Três poetas de festa: Tasso. Murilo. Cecília*. Rio de Janeiro, 1980; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “Notas para uma muriloscopia”, in *Poesia completa e prosa*, op. cit.; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Vida-poesia de Murilo Mendes”, in *Poesia completa e prosa*, op. cit. Para uma bibliografia completa, cf. *Poesia completa e prosa*, op. cit.

DRUMMOND (Carlos Drummond de Andrade: Itabira, MG, 31 de outubro de 1902 – Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1987).

Textos: POESIA: *Alguma poesia*. Belo Horizonte, 1930; *Brejo das almas*. Belo Horizonte, 1934; *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro, 1940; *Poesia*. Rio de Janeiro, 1942; *José* (depois editado in *Poesia* e em outros volumes de *Poesias reunidas. Obra completa e José e outros*, 1967), 1942; *A rosa do povo*. Rio de Janeiro, 1945; *Novos poemas*, edição com poesias precedentes in *Poesia até agora*. Rio de Janeiro, 1948; *A mesa*. Niterói, 1951; *Claro enigma*. Rio de Janeiro, 1951; *Viola de bolso*. Rio de Janeiro, 1952 (2ª ed. “novamente concedida”, Rio de Janeiro, 1955); *Fazendeiro do ar*, editado in *Fazendeiro do ar e Poesia até agora*. Rio de Janeiro, 1954; *Soneto de buquinagem*, incluído na 2ª ed. de *Viola de bolso*, op. cit.; *Ciclo*. Recife, 1957; *A vida passada a limpo*, editado in *Poemas*. Rio de Janeiro, 1959 (com poesias precedentes); *Lição de coisas*. Rio de Janeiro, 1962; *Viola de bolso*, vol. II, in *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1964; *Versiprosa*. Rio de Janeiro, 1967; *José e outros*. Rio de Janeiro, 1967; *Boitempo e a falta que ama*. Rio de Janeiro, 1968. Edições, entre as diversas coleções dos poemas completos: *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1964 (2ª ed. 1967; 5ª ed. 1973); *Reunião*, com introdução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, 1971, 2ª ed.; *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro, 1973; *Menino antigo (Boitempo II)*. Rio de Janeiro, 1973; *Amor. amores*. Rio de Janeiro, 1975; *A visita*. Rio de Janeiro, 1977; *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro, 1977; *O marginal Clorindo Gato*. Rio de Janeiro, 1978; *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*. Rio de Janeiro, 1979; *A paixão medida*. Rio de Janeiro, 1980; *Carmina drummondiana*. Rio de Janeiro, 1982 (antologia); *Corpo*. Rio de Janeiro, 1984. Numerosas antologias poéticas. PROSA: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, 1944; *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro, 1951; *Passeios na Ilha*. Rio de Janeiro, 1952; *Fala. amendoeira*. Rio de Janeiro, 1957 (crônicas); *A bolsa e a vida*. Rio de Janeiro, 1962 (crônicas e poesias); *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro, 1966 (crônicas); *Caminhos de João Brandão*. Rio de Janeiro, 1970; *Os dias lindos*. Rio de Janeiro, 1978; *O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso*. Rio de Janeiro, 1978; *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Rio de Janeiro, 1979; *70 historinhas*. Rio de Janeiro, 1979; *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro, 1981; *Boca de luar*. Rio de Janeiro, 1984 (crônicas); *O observador no escritório*. Rio de Janeiro, 1985; *Cocho*. Rio de Janeiro, 1984; *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro, 1985; *O avesso das coisas*. Rio de Janeiro, 1987; *Moça deitada na grama*. Rio de Janeiro, 1987; *Poesia errante*. Rio de Janeiro, 1988; *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro, 1989; *Parewell*. Rio de Janeiro, 1996. Além disso, Drummond é autor de numerosas traduções (Mauriac, Laclos, Balzac, Proust, García Lorca, Maeterlinck, Molière, Knut Hamsun, etc.).

Estudos: Dos poetas brasileiros modernos, Drummond é um dos mais estudados e comentados. Muitas vezes, porém, a atenção limita-se a artigos jornalísticos em jornais e suplementos literários. Entre os estudos mais importantes, citamos: MÁRIO DE ANDRADE, in *Aspectos de literatura brasileira*. São Paulo, s.d., pp. 27–45; OTTO MARIA CARPEAUX, *Origens e fins*. Rio de Janeiro, 1943, pp. 329–330; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *Mar de Sargaços*. São Paulo, 1944, pp. 72–94; ANTÔNIO HOUAISS, “Poesia e estilo de Carlos Drummond”, in *Cultura*. Rio de Janeiro, setembro–dezembro de 1948, t. I, nº 1, pp. 167–186; OTHON MOACIR GARCIA, *Esfinge clara. Palavra puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, 1955; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “A máquina do mundo de Drummond”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; Id., “Notas em função de Boitempo (I e II)”, in *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro–São Paulo, 1972; SILVIANO SANTIAGO, “Carlos Drummond: a máquina do mundo”, in *Hispania*, setembro de 1966, t. XLIX, nº 3, pp. 369 ss.; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Carlos Drummond de Andrade: o poeta “gauche” no tempo e no espaço* (tese). Belo Horizonte, 1967 (depois, Rio de Janeiro, 1972); HOMERO SENA, in *República das letras*. Rio de Janeiro, 1968, 2ª ed., pp. 15–22; LUIZ COSTA LIMA, *Lira e antilira*. Rio de Janeiro, 1968; TRISTÃO DE ATAÍDE, in *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro, 1969; ARNALDO SARAIVA, “A língua portuguesa

e o modernismo brasileiro (O exemplo de Carlos Drummond de Andrade)”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris, 1970, t. II; ANTONIO CANDIDO, “Inquietudes na poesia de Drummond”, in *Vários escritos*. São Paulo, 1970; GILBERTO MENDONÇA TELES, *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro, 1970; Id., *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro, 1971 (acompanhado de um ensaio sobre o autor, pp. 205–223); JOAQUIM FRANCISCO COELHO, *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém, 1973; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, 1975; IUMNA MARIA SIMON, *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, 1978; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Drummond: análise da obra*, 1980; JOHN GLEDSON, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, 1981; FERNANDO PI, *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade*, 1981; JOSÉ MARIA CANGADO, *Os sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, 1993; GENETON MORAES NETO, *O dossiê Drummond*, 1994; LUIZ COSTA LIMA, *Lira e antilira: Mário Drummond. Cabral*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, 1995).

MEIRELES, CECÍLIA (Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1901 – 9 de novembro de 1964).

Textos: *Espectros*. Rio de Janeiro, 1919; *Nunca mais e poema dos poemas*. Rio de Janeiro, 1923; *Baladas para El-Rei*. Rio de Janeiro, 1925; *Viagem*. Lisboa, 1939; *Vaga música*. Rio de Janeiro, 1942; *Mar absoluto*. Porto Alegre, 1945; *Retrato natural*. Rio de Janeiro, 1949; *Amor em Leonoreta*. Rio de Janeiro, 1952; *12 noturnos da Holanda. O aeronauta*. Rio de Janeiro, 1952; *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, 1953; *Pequeno oratório de Santa Clara*. Rio de Janeiro, 1955; *Pistoia*. Rio de Janeiro, 1955; *Canções*. Rio de Janeiro, 1956; *Romance de Santa Cecília*. Rio de Janeiro, 1957; *Metal Rosicler*. Rio de Janeiro, 1960; *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro, 1961; *Solombra*. Rio de Janeiro, 1963; *Ou isto ou aquilo*, 1965; *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*, 1965. Textos (até 1958) in *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1958. PROSA: *Notícia da poesia brasileira*, 1935; *O espírito vitorioso*, 1959; *Rui*, 1949; *Problemas de literatura infantil*, 1951; *Giroflê, Giroflá*, 1956; *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel*, 1938; *Quadrante 1 e 2*, 1963; *Escolha o seu sonho*, 1966 (crônicas); *Flor de poemas*, 1972; *Cânticos oferenda*, São Paulo, 1981; *Os melhores poemas de Cecília Meireles*, 1984.

Estudos: Todos inclusos na *Obra poética* de 1958, in SLESP, 20 de janeiro de 1965. Além de LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, 1970; e Id., *Três poetas de “Festa”: Tasso. Murilo. Cecília*. Rio de Janeiro, 1980.

SCHMIDT, AUGUSTO FREDERICO (Rio de Janeiro, 18 de abril de 1906 – 8 de fevereiro de 1965).

Textos: *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*. Rio de Janeiro, 1928; *Cantos do liberto Augusto Frederico Schmidt*. Rio de Janeiro, 1929; *Navio perdido*. Rio de Janeiro, 1929; *Pássaro cego*. Rio de Janeiro, 1930; *Desaparição da amada*. Rio de Janeiro, 1931; *Canto da noite*. São Paulo, 1934; *Estrela solitária*. Rio de Janeiro, 1940; *Mar desconhecido*. Rio de Janeiro, 1942; *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro, 1946; *Fonte invisível*. Rio de Janeiro, 1949; *Mensagem aos poetas novos*. São Paulo, 1930; *Ladainha do mar*, 1951; *Morelli*, 1933; *Os reis*, 1953; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1956 (com os precedentes, acrescidos de *Novos poemas* e *Um poemeto*). *Aurora lívida*. Rio de Janeiro, 1958; *Babilônia*. Rio de Janeiro, 1959; *O caminho do frio*. Rio de Janeiro, 1964. PROSA: *O galo branco*. Rio de Janeiro, 1948, 1957; *Paisagens e seres*, 1950; *Discurso aos jovens brasileiros*. Rio de Janeiro, 1956; *As florestas*. Rio de Janeiro, 1958.

Estudos: Além da bibliografia de CARPEAUX, *Pequena bibliografia*, op. cit., in COUTINHO, vol. v, pp. 161–163; cf. especialmente a *Revista acadêmica*, fevereiro de 1941, nº 53, número

dedicado a Schmidt; OCTAVIO DE FARIA, in *Dois poetas*. Rio de Janeiro, 1935; TRISTÃO DE ATAÍDE, “A estrela solitária”, in *A poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte, 1941; MÁRIO DE ANDRADE, in *Aspectos da literatura brasileira*, s.d., 2ª ed., pp. 141–171; ROBERTO ALVIM CORREIA, in *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro, 1948; AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, in *Território lírico*. Rio de Janeiro, 1958; SÍLVIO ELIA, “Retrato do poeta”, in *Seleção em prosa e em verso de Augusto Frederico Schmidt*. Rio de Janeiro, 1975, pp. XIII–XVI.

RICARDO, CASSIANO (Cassiano Ricardo Leite: São José dos Campos, SP, 26 de julho de 1895 – São Paulo, 26 de fevereiro de 1974).

Textos: *Dentro da noite*. São Paulo, 1915; *A fruta de Pã*. São Paulo, 1917; *Vamos caçar papagaios*. São Paulo, 1926; *Martim-Cererê*. São Paulo, 1928; *Deixa estar. jacaré*. São Paulo, 1931; *O sangue das horas*. São Paulo, 1943; *Um dia depois do outro*. São Paulo, 1947; *A face perdida*. São Paulo–Rio de Janeiro, 1950; *Poemas murais*. São Paulo, 1950; *Vinte e cinco sonetos*. Niterói, 1952; *João Torto e a fábula*. Rio de Janeiro, 1956; *O arranha-céu de vidro*. Rio de Janeiro, 1956; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1957; *Montanha russa*. São Paulo, 1960; *A difícil manhã*. São Paulo, 1960; *Jeremias-sem-chorar*. São Paulo, 1964; *Os sobreviventes*, 1972. ENSAIOS: *O Brasil no original*. São Paulo, 1937; *O negro da bandeira*, 1938; *A Academia e a poesia moderna*, 1939; *Pedro Luís visto pelos modernos*, 1939; *A Academia e a língua brasileira*, 1943; *Marcha para o Oeste*, 1943; *A poesia na técnica do romance*, 1953; *O homem cordial*. São Paulo, 1959; *22 e a poesia de hoje*. São Paulo, 1962; *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, 1964.

Estudos: Cf. bibliografia in OTTO MARIA CARPEAUX, *Pequena bibliografia*, op. cit., in COUTINHO, vol. v. Citamos somente: OSWALDINO MARQUES, *O laboratório poético de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro, 1962; MÁRIO CHAMIE, *Palavra-levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro, 1963; JERUSA PIRES FERREIRA, *Notícia de “Martim-Cererê”*. São Paulo, 1970.

MORAES, VINICIUS DE (Marcus Vinicius de Moraes: Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1913 – 8 de julho de 1980).

Textos: *O caminho para a distância*. Rio de Janeiro, 1933; *Forma e exegese*. Rio de Janeiro, 1935; *Ariana. a mulher*. Rio de Janeiro, 1936; *Novos poemas*. Rio de Janeiro, 1938; *Cinco elegias*. Rio de Janeiro, 1943; *Poemas. sonetos e baladas*. São Paulo, 1946; *Pátria minha*, 1949; *Antologia poética*, 1955 e Rio de Janeiro, 1960; *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro, 1957; *Novos poemas*. Rio de Janeiro, 1959, vol. II; *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro, 1962; *Cordélia e o peregrino*. Rio de Janeiro, 1965; *O mergulhador*. Rio de Janeiro, 1968; *A arca de Noé*, 1970 (poesias infantis); *A mulher e o signo*. Rio de Janeiro, 1980; *Poemas de muito amor*, 1980 (antologia poética). TEATRO: *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, 1956; *Procura-se uma rosa*. Rio de Janeiro, 1961. PROSA: *Para uma menina com uma flor*. Rio de Janeiro, 1966. EDIÇÕES: *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1968; *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, 1974.

Estudos: Bibliografia in CARPEAUX, e in COUTINHO, vol. v. Entre os estudos mais envolvidos, cf. especialmente: OCTAVIO DE FARIA, *Dois poetas*. Rio de Janeiro, 1935, pp. 233–331; MÁRIO DE ANDRADE, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, 1946; SÉRGIO MILLIET, in *Diário crítico*. São Paulo, 1948; DAVID MOURÃO-FERREIRA, “O tema do amor na poesia de Vinicius de Moraes”, in *Hospital das Letras*. Lisboa, 1966; RENATA PALLOTTINI, “Vinicius de Moraes — Aproximação”, in *Revista brasiliense*. São Paulo, 1958, nº 16, pp. 137–165; DORA FERREIRA DA SILVA, “A

temática da poesia de Vinicius de Moraes”, in *Diálogo*. São Paulo, 1959, pp. 15–26; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO e LEONE PICCIONI in *Vinicius de Moraes, Poesie e canzoni*, Gloria Piccioni (ed.). Florença, 1981.

CAPÍTULO XV: AS LETRAS BRASILEIRAS DE 1945 A 1964

*Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos,
constituições gradas, fecharem o definitivo a noção — proclamar por
uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe,
não pode.*

— João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 1959.

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la.*

— João Cabral de Melo Neto, 1966.

1. O pós-guerra brasileiro: para além do modernismo

1 945 é o ano zero do mundo que sobreviveu a Hitler, aos campos de concentração, à bomba de Hiroshima. Para o Brasil, ele marca, com o fim do Estado Novo e o temporário afastamento de Getúlio Vargas da cena política, o início de um “experimento democrático” que, após alternados acontecimentos, encerrar-se-á bruscamente com o “golpe” militar de 1º de abril de 1964. Entrementes, justamente entre os diversos acontecimentos, estão a Constituição de 1946, o retorno de Vargas e o seu suicídio (1950–54), as eleições de 1955, a presidência de Juscelino Kubitschek (1956–60) com a revolução industrial,

construção de Brasília e sua inauguração como capital do país em 21 de abril de 1960. O aniversário da execução de Tiradentes, protomártir setecentista da independência nacional, convergia assim com o dia da fundação de Roma.¹⁷⁵ Sempre por iniciativa de Kubitschek, e com a colaboração de Oscar Niemeyer, Ciro dos Anjos e Darcy Ribeiro, seu futuro reitor, nascia naqueles anos a Universidade de Brasília. Haverá, depois, a fugaz aparição de Jânio Quadros, que, com a sua renúncia à presidência em agosto de 1961, levará à ribalta o personagem controverso e contraditório de João Goulart, suplantado em 1964 pela conjuração dos generais. O país entrava na fase da ditadura.

No plano cultural, os vinte anos que correm desde o pós-guerra até a metade dos anos 60 testemunham, por um lado, uma sucessão cada vez mais próxima de “gerações” que sobem à ribalta literária e, por outro, uma contínua interpenetração de poéticas individuais e coletivas, um jogo alternado de influências e de rebeliões, um experimentalismo poético sentido como engajamento social e um engajamento formalizado em esquemas abstratamente hedonistas. Então eis que aqui não é mais tanto a data de nascimento que conta, mas antes a qualidade dos personagens.

O modernismo, dado como morto já em 1930, recebe finalmente a sua certidão de óbito, mas também a sua justa valorização, no 1º Congresso Brasileiro de Escritores, que se reúne em São Paulo em 1945: manifestação de consciência ideológica e artística que Mário de Andrade, uma semana antes de morrer, ainda definirá como “verdadeira legitimação de dignidade para a inteligência brasileira”, embora lamentando que, entre as malhas do discurso coletivo, a palavra “poesia” tivesse sido acolhida com desagrado e ostentação de superioridade.

O fato é que a nova geração, recém-saída da guerra, adverte, antes de qualquer coisa, que o engajamento em relação à sociedade e a sua postura é mais crítico que inventivo. O intelectual se abre à interdisciplinaridade enquanto conjuga em si, como acontece com frequência, o poeta e o crítico literário, o narrador e o sociólogo; abre-se ao diálogo e o reclama. Não só: recupera do passado remoto e

recente ou também da contemporaneidade aquilo que lhe é realmente contemporâneo. E eis a ritualização de escritores da geração precedente: Drummond, Murilo Mendes, Joaquim Cardozo e, num certo nível, Cecília Meireles. Da justaposição de experiências literárias diversas e contraditórias emerge o significado que tem para as novas gerações o termo “moderno”, ou melhor, “contemporâneo”. Que não está nos conteúdos, mas nos modos como esses conteúdos são encarados. Nesse plano não há mais fratura ideológica entre o poeta concretista que trabalha, aparentemente por puro hedonismo, o próprio material verbal, o artista pós-informal, o poeta *folk*, o cineasta psicólogo de indivíduos e da sociedade, o crítico estruturalista e o escritor engajado. Porque todos exercitam uma atividade crítica, de denúncia, desmistificadora, sobre o material que examinam: seja a palavra, o dado histórico, o fato social ou o acontecimento político. E nesse sentido são revolucionários tanto Guimarães Rosa — que realiza a própria obra redutiva e crítica sobre a linguagem no nível puramente verbal, na presença de conteúdos, de “histórias” muito frequentemente tradicionais — quanto João Cabral, que submete ao processo formas e conteúdos, e quanto o poeta do *Violão de rua*, para quem a poesia é instrumento de denúncia, de crítica social e de política.

Entre os motivos que passam a dominar o espaço mental brasileiro de 1945 a 1964 estão o tema e a ideologia do desenvolvimento e do subdesenvolvimento. Nasce os grandes ensaios sobre nacionalismo e desenvolvimento nacional, entre desenvolvimento econômico e desenvolvimento político. O Brasil é investigado como realidade global, em uma redescoberta que, no nível literário, se vale do popularismo em formas ora neorromânticas, ora neorrealistas: artes regionais e populares, teatro regional nordestino, poesia “popular” e música *folk*, cinema de tema nacional e folclórico com intenção de denúncia atual, sempre, de todo modo, com o distanciamento culto próprio dos intelectuais. E aqui o Brasil não é uma província isolada e marginal da cultura. É um país extremamente receptivo de toda invenção, moda, cacoete cultural, que venha de qualquer parte do globo. E isto justamente porque tem grandes e cosmopolitas cidades como Rio de Janeiro e São Paulo; tem regiões longínquas e inexploradas; tem museus de vanguarda; tem analfabetismo em massa;

recebe povos de todas as cores e cultura e já produz uma arte, uma poesia, uma narrativa e, em certo sentido, uma crítica de “exportação”: como auspiciara Oswald de Andrade.

2. A “geração” de 45

A primeira e a mais importante manifestação grupal do pós-guerra é aquela da chamada “geração de 45”.

O ponto de encontro inicial dos homens de 45 foi a revista *Orfeu*, fundada em 1947 no Rio de Janeiro por Fernando Ferreira de Loanda (nascido em 1924, autor de *Equinócio*, 1956; *Do amor e do mar*, 1964), junto com Fred Pinheiro, Darcy Damasceno, Lêdo Ivo e Bernardo Gersen. O título simbolista, que evoca o primeiro *Orpheu* português de 1914, conotava a revista que sobreviveria até 1953. De Curitiba responderá *Joaquim*, enquanto que em Fortaleza aparecerão *José e Clã*; no Recife, *Região*; em Belo Horizonte, *Edifício*; no Rio Grande do Sul, *Quixote e Cancial*; e em São Paulo, a *Revista brasileira de poesia*, fundada em 1947 por Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Acióli, Carlos Burlamáqui Köpke e Domingos Carvalho da Silva, a quem se deve, em 1948, a proposta de nome para a geração. O primeiro número contava com um ensaio de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que seria posteriormente considerado o manifesto da nova escola e que como tal seria logo atacado inesperadamente pelo onipresente Oswald de Andrade. Nesse ínterim, multiplicam-se as manifestações de corralidade poética: I e II Congresso de Poesia do Recife, 1941 e 1946; I Congresso de Poesia de São Paulo, 1948; II Congresso de Poesia do Ceará, 1948.

O denominador que agrega esses poetas — alguns dos quais quase desaparecidos do cenário literário hodierno, outros estabelecidos com tamanha personalidade a ponto de merecerem um discurso autônomo (é o caso de João Cabral de Melo Neto) — é, no momento de sua estreia, justamente em torno do ano de 1945, a aceitação de uma

poética que foi definida como de recuo ideológico e de aprofundamento técnico, e sobre a qual, de todo modo, vale a pena refletir antes de oferecer um juízo demasiadamente limitante.

Inserindo-se na pregação estética dos mesmos modernistas (o último Mário de Andrade, que auspiciava um retorno à disciplina e ao artesanato poético após a orgia do verso livre de 22), resistindo aos “truques fáceis do modernismo” — a espirituosa “piada”, o *qui pro quo*, a por demais simples associação de ideias — e a toda a sua “irritante farmacopeia” (Sérgio Milliet), a gente de 45 se propunha conjugar, em literatura, uma visão universalista a um rigoroso artesanato. Escolhia os próprios mestres em zonas que iam de Rimbaud aos surrealistas, de Fernando Pessoa a Jorge Guillén, de Rilke a Valéry, de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez, e também de Ungaretti a Montale, com a recuperação de poetas brasileiros da geração precedente: Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, os mais aristocráticos entre os modernistas e justamente aqueles que, naqueles mesmos anos, redobravam sobre experiências formalistas de elevada arte poética. Mas estavam impregnados sobretudo de cultura anglo-saxã: Pound e Eliot. O seu retorno à rima, à métrica clássica, o controle obstinado e estetizante da página escrita, a rejeição do “prosaico e do excrescente”, bem como do nacionalismo literário de qualquer cor e o hermetismo inicial pareceram a alguns uma volta no tempo.

As definições negativas de neoparnasianismo, de exangue estetismo, juntam-se àquelas, positivas, de decoro poético, de rigor formal, de culto da beleza, de agudo senso das proporções, de intelectualismo estético, de neoclassicismo, de poesia para os olhos em vez de para os ouvidos (etiqueta inventada, e não com conotação negativa, por Manuel Bandeira, mas aplicável somente a alguns: aqueles que constituíram a ponte com as vanguardas concretistas). Mas ainda uma vez será preciso recordar que não são as poéticas a fazer a poesia, mas sim os poetas. E também que na escola e na poética niveladora dessa consciente geração intermediária, que se coloca entre a anarquia dos pais e aquela dos filhos com uma indubitável solenidade, mas também com a serena gravidade de quem necessita sobretudo de ordem, convirá como sempre distinguir antes de julgar.

O primeiro balanço da nova poesia, feito por Fernando Ferreira de Loanda no *Panorama da nova poesia brasileira* de 1951, incluía vinte e quatro nomes. Em uma segunda coletânea, a *Antologia da Nova Poesia Brasileira*, proposta pelo mesmo Ferreira de Loanda em 1965, a lista caía para dezessete nomes, quatorze destes já incluídos no *Panorama* precedente e três novos.

Aceitando com liberdade essa primeira decantação, verificaremos que os poetas de 45 têm datas de nascimento entre 1911 e 1926, mas estrearam todos mais ou menos em torno do ano 1945. Provêm de todos os estados do Brasil, ainda que os grupos mais organizados sejam aqueles do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Minas e de Recife, com ramificações no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina. A temática “universal” e as técnicas em comum tornam inoperantes e inúteis, aqui, os agrupamentos por estados que nos ajudaram em outros momentos deste nosso estudo. É o que acontece toda vez que a literatura prescinde, por um lado, do folclore e, por outro, de implicações políticas e sociais de caráter local e não universal. É melhor então o critério cronológico. Por data da estreia literária.

2.1. os poetas de 45

O primeiro livro da geração é comumente considerado *Mundo submerso* (1944), de Bueno de Rivera (1911–82), um químico de Minas que nesta obra e, depois, em *Luz do pântano* (1948) e, enfim, em *Pasto de pedra* (1971), dá dignidade formal ao cotidiano cantando a própria Ângela real ou buscando temas e motivos a partir da própria experiência de laboratório (“O microscópio”). Mas que também, “homem sismógrafo”, registra as emoções coletivas e sente as injustiças sociais; ou, introvertido, ausculta-se a si mesmo e busca fazer poesias desde as próprias “imagens abissais e sufocantes”. Há sempre um olho que o observa em seus versos: pode ser o olho do pesquisador ao microscópio, o olho do homem solitário em um mundo sem ternura, o olho do marido tenso enquanto o ginecologista esmiúça o corpo de

sua mulher, mas também o olho da consciência que, como um Aleph de Borges, não o abandona:

Olho imensurável
que brilha sobre mim
como a estrela trêmula
sobre o negro pântano.

“O olho”, in *Mundo submerso*, 1944.

A nota social vibra também nos versos do recifense Mauro Mota (1911–84: *Elegias*, 1952; *Os epitáfios*, 1959; *Canto ao meio*, 1964), o qual, embora do jeito contido de 45, desenvolve, diluindo-a e colorindo-a de sentimentalismo populista, a temática que antes dele já fora tomada pelo recifense Joaquim Cardozo. De resto, o que caracteriza os seus versos é sempre o tom elegíaco e a recuperação coloquial de imagens tradicionais.

Quase todos esses poetas são também críticos e ensaístas, e realizam em si aquela unidade crítico-operativa que é uma das constantes de nossa época; e que nobilita o produto artístico também quando esse não revela uma vocação e uma personalidade excepcionais.

O inventor da geração de 45 é talvez Domingos Carvalho da Silva (nascido em 1915, em Portugal, e posteriormente emigrado para São Paulo), cofundador da *Revista brasileira de poesia* e teórico do movimento, em escritos que vão de *Há uma nova poesia no Brasil*, de 1948, à *Poesia-expressão e aceitação* de 1961. Em seus versos pacatos (*Rosa extinta*, 1945; *Praia oculta*, 1949; *Girassol do outono*, *A fênix refratária*, 1959; *À margem do tempo*, 1963), a lição formalista do Fernando Pessoa grecizante (Ricardo Reis) se mistura à experiência surrealista (os portugueses sempre, mas também Murilo Mendes), para depois se voltarem à recuperação artesanal da “cantiga de amigo” paralelística galego-portuguesa, colocada, todavia, na boca do homem-poeta em vez da “fremosa dona-virgo” da tradição.

Minha pastora anda sobre o mar
a cantar.
Anda sobre o mar minha pastora
ai, senhora!

Anda a pastora de minha vida
sobre o mar.
E as ondas são anhos de apascentar,
ai, velida!
Anda sobre o mar e eu sem ninguém,
ó meu bem.

“A fênix refratária”.

Uma vocação e um itinerário poético sem desvios bruscos. Do mesmo modo, os livros mais recentes de Domingos Carvalho da Silva conjugam como sempre o exercício poético com o crítico (*Vida prática*, 1976; *Liberdade embora tarde*, 1985; *Uma teoria do poema*, 1989).

Com a escolha mesma do próprio nome literário, em sinal de fidelidade heráldica à memória do pai, Alphonsus de Guimaraens Filho (nascido em 1918), filho caçula do poeta de *Kyriale*, define espiritualmente (“dois destinos misturando”, dirá Manuel Bandeira) e ao mesmo tempo limita, com polêmica vontade de explorar, a própria ação literária. Esta se exercita na construção do soneto (*Lume de estrelas*, 1940; *A cidade do sul*, 1948; *Sonetos com dedicatória*, 1956; *Discurso no deserto*, 1982), mas sabe também curvar-se com facilidade ao *cantabile* neorromântico ou imiscuir a geometria inédita de Brasília no tradicional e familiarmente tópico hinário à lua:

lua derramada
sobre escadarias,
lua deslembada
de remotos dias,
lua de Brasília,
lua de Goiás...

E talvez seja esta ainda a lua da Ismália paterna, “remota ilha”, que o “frustrado, insano cosmonauta” de hoje não conseguirá jamais alcançar.

Há toda uma linha espiritualista que liga entre si muitos desses poetas. Mas as diferenças são grandes. O catarinense Marcos Konder Reis (nascido em 1922: *Tempo e milagre*, 1944; *Menino de luto*, 1947; *Praia brava*, 1950; *Armadura do amor*, 1965; *Campo de flechas*, 1978),

acrescenta a conotação maldita, a angústia metafísica em uma obra voluntariamente incontrolada, dionisiaca, onde o verso longo e a prosa se fundem numa nebulosa incandescente:

Na fimbria azul do sono o céu desaba verde,
Acorda-me de susto o voo negro
De um pássaro perdido sobre o abismo
[...]

Muitos desses poetas-críticos de 45 chegam à sua compostura formal, mas também ao gosto pela inflorescência, à predileção por certas figuras de forma e de significado, através de certos resgates e alusões cultas (os temas decadentes, Bizâncio) que vêm da frequência da poesia anglo-saxã. É como se a geração de 45 se dividisse em duas correntes: aquela das geometrias abstratas que, através de João Cabral, leva aos concretistas, e aquela do arabesco barroco (Shakespeare, Góngora) e floreal (simbolismo, crepúsculo, *art nouveau*). A esta segunda corrente parece pertencer Péricles Eugênio da Silva Ramos (nascido em 1919), tradutor de Shakespeare e um dos literatos mais característicos da geração, seja como crítico (*O amador de poemas*, 1956; *O verso romântico*, 1959; *Do barroco ao modernismo*, 1967), seja como poeta. A sua trajetória é em certo sentido paradigmática: porque parte do estetismo puro (*Lamentação floral*, 1946; *Sol sem tempo*, 1953) e de um artesanato de alto nível (o vocábulo aristocrático, o uso do mito-símbolo, o sentimento do tempo), para chegar, com os poemas em prosa de *Lua de ontem* (1960), à postura participante da “poesia verdade”:

Áspera é a terra:
porém quando te despes, calmo trevo,
contaminado pelo aroma de jasmins sem consistência
ergue-se no ar
um canto nupcial de pólenes tontos;
e ao embalo dos astros renascendo,
eu sementeiro,
confiante no futuro,
lavro meu campo ensanguentado de papoulas
com touros cor de mar ou potros como luas

“Poema do sementeiro”, in *Sol sem tempo*, 1953.

De José Paulo Moreira da Fonseca (nascido em 1922), Ruggero Jacobbi traçou um belo retrato para uso dos italianos; e é um retrato que de certo modo poderia se tornar geracional, válido para toda ou boa parte da geração de 45:

Há tanta cultura europeia por detrás de tal poeta, que ao europeu distraído assalta a vontade de considerá-lo, antes de mais nada, um provincial; de convidá-lo a avizinhar-se à sua matéria mais próxima, mais tropical, mais típica. Mas nesse caso o verdadeiro provincial (o turista) seria o europeu. Pois o espírito do Novo Mundo reina em José Paulo e se projeta com extrema vitalidade; e revela justamente a sua novidade quando se encontra em conflito com a velha cultura e com os seus símbolos mais poderosos. Com afeto, desdém, ironia: quase de respeitoso e comovido herdeiro à cabeceira de um ente querido agonizante, de quem seja importantíssimo recolher as últimas palavras, mas de quem também urge organizar o museu de memórias.

Informações sobre Alexandros Apollonius, 1960.

Alexandros Apollonios é uma invenção de José Paulo: um heterônimo seu, à maneira de Fernando Pessoa ou de Antonio Machado, um *alter ego* grego, cosmopolita, literato, conhecedor de artes plásticas, vagamente sociólogo e visceralmente filósofo, em tudo “por mero exercício contra o *taedium vitae*¹⁷⁶ e o sepulcro”. Uma experiência nos domínios do *humour* e da prosa por parte de um poeta que estreara com os controladíssimos versos da *Elegia diurna* (1947) e das *Poesias* (1949): poesia grave, de preocupações ontológicas, mêmores de Eliot, Rilke, de John Donne e de Sá de Miranda, mas também do último Jorge de Lima, continuada em *Poemata* (1950), *Dois poemas* (1951), *A tempestade e outros poemas* (1956) até *Uma cidade* (1965), com um *intermezzo* dramático em *Dido e Eneias* (1953) e vinte e quatro quadros históricos em *Raízes* (1957), *pendant* realístico brasileiro da messiânica *Mensagem* de Fernando Pessoa. O exercício poético continua ao longo dos anos: *Luz sombra* (1973); *Palavra e silêncio* (1974); *Tua namorada é a viagem* (1980) até *Cores e palavras* (1984), poesia e pintura, e *As sombras, o caminho e a luz* (1988). Na vida, o poeta é pintor de sucesso, de estro metafísico: fachadas de casas de outros tempos, portas, janelas e balcões que subentendem uma sempre velada paisagem humana. Um pintor-poeta do qual podem vir historietas florentinas como esta, entre a apologia e a caricatura, a ecoar o humor pudico de Mário Quintana:

Ermete Barberini naufragou ao largo de Livorno e, não sabendo nadar, submergiu nas águas. Como, todavia, possuía um admirável poder de adaptação, após um dia e poucas horas já sabia fazer uso, otimamente, do oxigênio marinho. Mas a prova fora excessiva, tanto que quando as marés o vomitaram em uma praia deserta, ele se viu incapaz de respirar. Imediatamente ele voltou a mergulhar e após enormes esforços subiu o Arno até chegar à cidade, e ali, sob a *Ponte Vecchio*,¹⁷⁷ fez chamar os seus cunhados, os quais, compreendendo a delicada situação, súbito comissionaram ao engenheiro Grimaldi (Orso) a fabricação de um aquário, onde Ermete vive ainda disposto a terminar a sua monumental história dos bancos florentinos.

Memórias de Alexandros Apollonios, 1960.

Belo poeta, seguramente um dos mais dotados da geração de 45 é Lêdo Ivo (nascido em 1924), hoje um dos imortais da Academia Brasileira de Letras. Chega a haver até demasiada sapiência mimética na extraordinária ductilidade de seu verso, em sua capacidade de curvar-se à lei do soneto:

Agora que é abril, e o mar se ausenta,
secando-se em si mesmo como um pranto,
vejo que o amor que te dedico aumenta
seguindo a trilha de meu próprio espanto.

De distender-se em seguida em verso longo:

Minha vida é como uma janela aberta sobre a Ásia

E de mimar com extrema inteligência concretistas e “participantes”:

Na escola primária
Ivo viu a uva
e aprendeu a ler.
Ao ficar rapaz
Ivo viu a Eva
e aprendeu a amar.
E sendo homem feito
Ivo viu o mundo
seus comes e bebes.
Um dia num muro
Ivo soletrou
a lição da plebe.
E aprendeu a ver.
Ivo viu a ave?
Ivo viu o ovo?
Na nova cartilha

Ivo viu a greve
Ivo viu o povo.

“Primeira lição”, in *Estação central*, 1964.

A recusa de uma “cifra” comercialmente cômoda, de uma cifra repetida até a exaustão a assinalar o produto artístico, é, por um lado, sinal de liberdade e de vivacidade espiritual: pode se tornar, porém, só divertimento. Lêdo Ivo, jornalista, refinado e agudo ensaísta, romancista, ótimo tradutor (*Uma temporada no inferno* e *Iluminações*, 1957, de Rimbaud), mas sobretudo poeta (*As imaginações*, 1944; *Ode e elegia*, 1945; *Acontecimento do soneto*, 1948; *Ode ao crepúsculo*, 1948; *Um brasileiro em Paris* e *O rei da Europa*, 1955; *Magias*, 1960; *Uma lira dos vinte anos*, 1962; *Estação central*, 1964; *Finisterra*, 1972; *A noite misteriosa*, 1982; *O soldado raso*, 1988), é já, por sua vez, autor imitado: no exercício do soneto, mas sobretudo na audácia da adjetivação, bem como no gosto controlado e áulico (“o verde condenável das piscinas” ou “o fulgor persuasivo e sonoro como um riso”).

Fino tradutor de Valéry e de Góngora, bom crítico de escola estilística espanhola (Dámaso Alonso), mas sobretudo poeta rigoroso e econômico em sua reproposta não só do soneto, mas também da quadra, do guitarreio e do romance, foi Darcy Damasceno (1922–88: *Poemas*, 1946; *Fábula serena*, 1949; *Jogral caçurro e outros poemas*, 1958):

Uma rosa suspensa da memória
Onde um rio escorrendo molha a sombra
E uma ovelha em silêncio pasce as nuvens
Prisioneiras das últimas montanhas

no qual o preciosismo entendido como escolha estética e disciplina tem um constante contraponto na expressão “agudamente lírica”.

Os poetas de 45 são ainda muitos: e ao querer assinalar no coro as vozes mais significativas, há o risco de cometer injustiças e erros de perspectiva. Basta, de todo modo, ter assinalado algumas constantes temáticas e formais e deixar aqui indicados os nomes de outros que poderão, talvez um dia, ser inseridos nas malhas do discurso proposto

da autoridade capaz de alternar-lhe a estrutura: José Escobar Faria (nascido em 1914: *Os dias iguais*, 1948; *Poemas de câmara*, 1950; *Elegia do exílio*, 1952; *Poemas elegias*, 1953; *Rosa dos ritos*, 1954); Mário da Silva Brito (nascido em 1916: *3 romances da vida urbana*, 1946; *Biografia*, 1952; *Universo*, 1961, todos reunidos em *Poemário da Silva Brito*, 1965); Oswaldino Marques (nascido em 1917: *Poemas quase dissolutos*, 1946); Ciro Pimentel (nascido em 1926: *Poemas*, 1948; *Espelho de cinzas*, 1952; *Poemas atonais*, 1979); Antônio Rangel Bandeira (nascido em 1917: *Poesias*, 1946; *A forma nascente*, 1956); Antônio Olinto (nascido em 1919: *Presença*, 1949; *A paixão segundo Antônio*, 1967); Geraldo Vidigal (nascido em 1921: *Predestinação*, 1945; *Cidade*, 1952); Homero Homem (nascido em 1925: *Calendário marinho*, 1956); Afonso Félix de Sousa (nascido em 1925: *O túnel*, 1948; *Íntima parábola*, 1960; *Álbum do Rio*, 1966, até *Pretérito imperfeito*, 1976); Maria Ângela Alvim (1926–59: *Superfície*, 1950; *Barca do tempo nos Poemas*, 1961); Laís Correa de Araújo (nascida em 1929: *O signo e outros poemas*, 1955); César Leal (*Os cavaleiros de Júpiter*, 1969); Otávio Melo Alvarenga (nascido em 1927: *Antemanhã*, 1946); Wilson de Figueiredo (nascido em 1924: *Mecânica do azul*, 1947); Celina Ferreira (nascida em 1928: *Poesia de ninguém*, 1954); José Paulo Bisol (nascido em 1928: *Sim à vida*, 1957) e, enfim, Affonso Ávila (nascido em 1928: *O açude*, 1953; *Código de Minas*, 1969; *Cantaria barroca*, 1975), que reúne como poucos o engajamento ideológico com a pesquisa experimental.

2.2. os franco-atiradores de 45

Mas há outros poetas que, estreando naqueles mesmos anos, e partindo de idênticas premissas estéticas, não se reconheceram oficialmente como membros da geração, ainda que para nós o seu lugar seja aqui, entre esses civilizados cantores da forma.

Maria da Saudade Cortesão (nascida em 1916), portuguesa de nascimento, brasileira por adoção, filha de Jaime Cortesão, mulher de Murilo Mendes, revela-se, em *O dançado destino* (1955), poetisa

caligráfica de arabescos refinados. As guirlandas verbais que emolduram em delicada *liberty* suas paisagens metafísicas, reflexos de um mundo mineral habitado pelo cristal e pelo aço, pela geada, pela madrepérola e pelas opalas, fazem de cada texto seu um esmalte monocromo, um marfim precioso, conclusivo e irrevogável. Desenham em grafite, com versos sustentados em que a quadra rimada de octossílabos se alterna ao hendecassílabo, paisagens simbólicas nas quais, sob céus de porcelana, movem-se Ofélia, Fedra, Ariana (com reminiscências portuguesas de Camilo Pessanha e de Mário de Sá-Carneiro). Basta um exemplo de “A mulher de Loth”:

Expulsa da própria morte,
Estátua de sede e sal
Olho as ruínas e a lua.
O chacal do grito escava
A minha garganta muda.

É o clima rarefeito que conota, mas com impregnação tropical — onde a *liberty* se contamina de um barroco filtrado através de Jorge de Lima —, a poesia da pernambucana Deborah Brennand (nascida em 1927: *O punhal tingido*, 1961; *Noites de sol*, 1964). Ou em que trabalha, em isolamento discreto e altivo, sublinhado pelos títulos de seus livros (*Fuga*, 1945; *Campos cercados*, 1952), Yolanda Jordão (nascida em 1915): autora de uma poesia em que “abstrato e cotidiano se fundem lentamente” (Carlos Drummond de Andrade) sob o estímulo formador e informador do ritmo; uma poesia capaz de renovação até absorver a experiência do concretismo e das últimas vanguardas (*Ponte de pedra*, 1970; *Retrato oblíquo*, 1973; *Manual de escritor*, 1979; *Antologia*, 1983) com o seu *pastiche* plurilíngue e a exclamação à maneira de Walt Whitman:

Andei esta manhã
num bosque florido
— Rose Petal Preserve —
(não é preservativo)
no café com leite e pão
geleia cor de vinho
cheiro de rosa na boca.
Infância ensolarada!
Deliciously different

San Francisco, California,
Sunny Product, Inc.

“Omar Khayyam’s Product”, 1970.

Poeta franco-atirador de 45, autor dramático, narrador irreverente (desde *Internato*, 1951; *A vida nos braços*, 1954; *O digno do homem*, 1957, este último um irônico *Io e Lui* de Moravia¹⁷⁸ *avant la lettre*, até *Todas as mulheres*, partes I e II, 1986), mas sobretudo genial crítico de ideias e literato anticonformista, o gaúcho Paulo Hecker Filho (nascido em 1927; crítica e autocrítica: *Diário*, 1949; *A alguma verdade*, 1952, etc.; poesia: *Perder vida*, 1985; *Ver o mundo*, 1995) escreve o epitáfio da geração à qual se recusa pertencer:

A pedra de toque do lírico está na prosa.

2.3. João Cabral e a poesia em laboratório

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la.
— João Cabral de Melo Neto, 1966.*

Entre os poetas de 45, João Cabral de Melo Neto (nascido em 1920), a mais autêntica e a mais alta entre as vocações poéticas da “geração”, recorta para si um espaço próprio autônomo, defendido por um gelo de respeito. É necessário isolá-lo, embora ele mesmo, apoiador convicto da classificação geracional, tenha aceitado para se definir a qualidade de “poeta de 45”. Mas somente do ponto de vista de registro, porque sob o perfil poético ele sabe ser único. E por isso também a sua poesia costuma ser escolhida como ponte entre a pesquisa formal e desengajada de alguns expoentes de 45, o jogo intelectualista dos concretistas e o construtivismo engajado dos poetas dos anos 60 e 70.

Poeta “de duas águas”, João Cabral leva à máxima decantação dois dos postulados geracionais: que podem mesmo aparecer como inconciliáveis entre si, mas que nessa práxis poética coexistem lado a lado, originando até mesmo as coordenadas de um sistema literário.

De um lado encontramos o rigorismo formal, o senso agudo da medida e ao mesmo tempo da validade do poema em si, como produto verbal concluso e irrevocável, não portador de mensagens, mas libertador autônomo de significados. Por outro lado, revela-se a consciência da missão do poeta como de célula capaz de captar e de sintetizar problematicamente a experiência da vida, de se fazer divulgador participante de realidades humanas e sociais. No itinerário de João Cabral, a segunda instância se faz presente somente por volta dos anos 50. A estreia é em prosa (*Considerações sobre o poeta dormindo*, 1941), mas já a serviço da verdadeira vocação desse completo homem de letras: a poesia. E eis, um após o outro, *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947). Na pesquisa das fontes, dos mestres, das afinidades, os nomes frequentes são Drummond, Murilo Mendes, Valéry, os surrealistas, embora já sob rigoroso controle intelectual. Começa desta obra de podadura prévia a aventura de João Cabral. O seu paradigma é o engenheiro, Le Corbusier (“Machine à émouvoir”), o inventário é aquele de seus futuros instrumentos de trabalho:

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

Poeta da estrutura, João Cabral rejeita, contudo, a estrutura histórica, a forma codificada na qual versar uma nova inspiração. Diferentemente dos outros poetas de 45, recusa-se ao soneto (“como reencarnar Olavo Bilac”) e cria ele mesmo previamente a própria lei, escolhendo para si leis estruturantes entre aquelas fixadas pelos lógicos (Max Bill: polaridade, enumeração, progressão, desenvolvimento lógico...). Para além de seu lúcido artesanato (“não acredito em inspirações, eu trabalho o meu material”), cabe-lhe a lição de Valéry: dado que o homem é um ser raciocinante, a única coisa que interessa do homem são as obras do pensamento, e de um pensamento que mais se afina quanto mais dura é a prova. Daí a concepção da poesia como processo de seleção, direcionada a atingir o máximo de informação estética e o mínimo de entropia, onde entropia é, como teoriza Max

Bense (e divulgam no Brasil os concretistas), o equivalente de desordem.

Quando em 1968 João Cabral organizou suas *Poesias completas*, a montagem foi aquela “ao inverso”: abrindo o volume *A educação pela pedra* (1966); depois *Serial* (publicado junto dos textos precedentes em *Terceira feira*, 1961); *Dois parlamentos* (1961); *Quaderna* (1960); *Uma faca só lâmina*, *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* (todos os três publicados com textos precedentes em *Duas águas*, em 1956); *O rio* (1954); *O cão sem plumas* (1950), até os livros de estreia dos quais já se falou. Como se a recusar um exame em progressão diacrônica e a exigir um juízo, total e totalizante, sincrônico, de uma obra que, ao invés de como fruto de um devir e de uma maturação, apresenta-se como estrutura completa, na qual cada elemento se insere com uma função própria. E, contudo, as fases existem e o amadurecimento é enorme. A dedicatória (a Drummond) e a epígrafe (de Mallarmé) de *Pedra do sono* eram já duas precisas indicações de percurso: mas a matriz era então, quase inconscientemente, o surrealismo visionário e noturno de Murilo Mendes (a quem a dívida de reconhecimento será paga depois com a dedicatória de *Quaderna*). De Murilo os inícios em primeira pessoa:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua.

Seus os manequins à maneira de De Chirico, os manequins corcundas nos quais o poeta, em silêncio, se reflete; seus os poemas-bicicletas sobre os quais montam os amigos alucinados, o mar que sopra sinos, os arcanjos silenciosos sobre patins, o anjo da guarda, as janelas, as frutas decapitadas. Mas o título era já cabralino na capacidade evocativa do polissentido “direto”: *Pedra do sono*, com efeito, que por um lado introduz a pedra, símbolo-tema-palavra-chave da futura poesia de João Cabral, e por outro o sono, indicador da dimensão onírico-surrealista do volume, é, ao contrário, simplesmente o nome de um vilarejo de Pernambuco, *habitat* poético de Cabral, que lhe encontrará em seguida um correspondente estilístico em uma Espanha queimada e antiquíssima, da qual ele se descobrirá “naturalmente” poeta.

O verdadeiro João Cabral nasce, todavia, com *O engenheiro*, livro em que a linguagem já está solidificada, espessa, petrificada em sua intencionalidade denotativa. A paisagem é diurna e exige palavras límpidas para sua definição. E também os objetos são diversos: os sapatos de borracha de Joaquim Cardozo, o guarda-chuva, o lápis, a luta branca do poeta sobre papel, a lição (a primeira de uma série: e os mestres serão, de vez em vez, a água, a pedra, a terra andaluza, o “canavial”) da poesia:

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.
Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

Um horizonte tão rigoroso (a referência aqui é a Jorge Guillén e ao seu *Rigorous horizonte*) é também o horizonte do deserto, onde seca a flauta de Anfion: e a *Fábula de Anfion* (1947) é a fábula da palavra que se espera dissecada e que, ao invés, ressurge em sua “injusta sintaxe”. São os anos em que João Cabral parece deveras dissecado por seu exercício, quando explode *Cão sem plumas* (1950), que traz a nota social e engajada do poeta ao diálogo dos homens. O cão sem plumas é de fato o Rio Capibaribe que atravessa o Recife, o Nordeste, rio pobre, preenhe de terra negra, rio serpente, em que se identificam os homens ossudos do Nordeste:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

A invenção do rio ressurgirá ainda, sempre mais rica e completa. Em 1953 será a vez de *O rio*, com seu longo subtítulo didascálico: “Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”. O personagem que diz “eu”, aqui, é o rio mesmo e seu “relato” da história de um Nordeste de cana-de-açúcar, de engenhos mortos, de refinarias decadentes. É o clima em que amadurece uma das mais afortunadas invenções de João Cabral, o “auto de Natal pernambucano”, *Morte e*

vida severina. O texto, encenado no Brasil, na França e em Portugal, teve um tal sucesso de público que só por esse motivo mereceria um parágrafo dedicado a si na história do teatro brasileiro. Mas, deixando de lado a destinação teatral para a qual o texto nasce, vale a pena sublinhar nele a densa investigação de linguagem que subjaz a uma expressão intencionalmente direta, de gosto popularesco. Na história de morte-vida do retirante Severino, ator protagonista, espectador do “auto” de Natal, quem morre, e de morte “matada”, é um outro Severino, idêntico a ele, e quem nasce é sempre Severino, um filho Severino, na terra em que todo homem é Severino:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

A estrutura para João Cabral revela o sentido: e quando descobrimos que na métrica que disciplina os monólogos “popularescos” do retirante Severino estão todos os metros da tradição hispânica (o romance, a balada catalã do Conde Arnaut, a cantiga galego-portuguesa), vemos como o “auto” pernambucano é uma espécie de homenagem a toda a Península Ibérica. O trabalho é de cinzel antes e de esponja depois, para cancelar os sinais da estrutura prévia, de modo que aquilo que resta e que se percebe seja somente o “resultado”.

Pode parecer que um poeta assim, desumanizado, seja incapaz de amor. Mas, ao contrário, poucas poesias amorosas têm a profunda vitalidade de textos como “Imitação da água”, que aparece em *Quaderna*. E poucos romances-denúncia mostrarão um amor à terra como *Educação pela pedra*, onde o mar aprende com o canavial e onde o canavial aprende com o mar, mas onde o homem aprende com a pedra, capta-lhe a lição inenfática e impessoal, a lição de moral, a resistência fria, a lição estética, a carnadura concreta, a lição de economia, o adensar-se compacta. Um sertão diferente, com um confronto andaluz, em que o “canto a *palo seco*”¹⁷⁹ se eleva “num deserto devassado pelo sol”.

A produção mais recente, embora na direção de uma progressiva essencialização do dito poético, revela um outro aspecto do autor, aquele do “contador de histórias”, de *exempla*, no sentido medieval da palavra. O primeiro título dessa fase é *Museu de tudo* (1975), que recolhe os textos compostos entre 1966 e 1974, com uma explícita denúncia da casualidade que governa a coleção de todos os materiais de um museu.

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.

Mais unitariamente vertebrado, *A escola das facas* (1980) reúne textos todos inspirados pela paisagem nordestina, enquanto o “poema por vozes” *Auto do frade* (1984) voltará à forma dramática e à estrutura coral de *Morte e vida severina*. Mas voltaremos a este no capítulo dedicado exclusivamente ao teatro. Ainda uma coletânea de versos, improvisos de poesia desabrochados a partir dos acontecimentos, em *Agrestes* (1985) até que, através do *intermezzo* do *Crime na calle relator* (1987) e dos *Poemas pernambucanos* (1988), chega-se ao preciosismo de *Sevilha andando* (1990), comovida homenagem à cidade que para Cabral se erige paradigma de toda uma experiência existencial e poética.

3. A ficção depois de 1945: o romance experimental

Se o “romance dos anos 30” era um romance radical em seu empenho sociológico; se, em alguns casos (Lins do Rego), ele se instituía como passarela entre a literatura e a antropologia cultural (Gilberto Freyre), em instrumento de denúncia (Jorge Amado) ou em tentativa de descrição, denunciadora sempre, de condições subumanas (Graciliano Ramos), a narrativa do pós-guerra parece abandonar também no Brasil finalidades extraliterárias para voltar todo interesse ao instrumento expressivo. A linguagem, qualquer linguagem, seja da literatura ou das artes visuais, do teatro ou do cinema, é colocada em cena com ênfase expressionista ou então colocada em causa. Quando as duas operações se conjugam e o expressionismo se torna experimentalismo puro, o resultado pode ser aquele de afastar da obra literária o seu destinatário natural: o público leitor. Este então se refugia, por indolência intelectual, por medo, ou também apenas por legítima defesa, nos subprodutos da *mass media* ou nas “obras seguras” do passado que os “livros de bolso” lhe fornecem, no Brasil como em qualquer lugar, em fluxo contínuo, indiscriminadamente, sem prefácios-guia capazes de atualizar o significado delas. Contudo, a moderna narrativa brasileira, no plano da invenção, pode parecer até mais fascinante do que aquela hispano-americana, que já praticamente entrou no circuito da cultura de massas. Os nomes de ponta são Guimarães Rosa e Clarice Lispector: mas outros tantos os seguem na segunda fila.

3.1. Guimarães Rosa

Guimarães Rosa (João Guimarães Rosa: 1908–67) é o maior nome da moderna narrativa brasileira. E é mais conhecido no exterior, não obstante a presunção de intraduzibilidade que marca desde o início sua prosa, expressionista como poucas outras, toda baseada na

invenção e na surpresa lexical. E isso porque, além de ser um extraordinário inventor de linguagem, ele é também inventor de histórias paradigmáticas que são apresentadas em vestes regionalistas, mas que súbito ascendem à universalidade, revelando sua natureza de apologia e envolvendo o leitor.

Houve — é o testemunho de todos aqueles que o conheceram em vida — dois Guimarães Rosa. Havia o diplomata sorridente, destacado, formalista, que chegou à “carreira” após uma experiência como médico no interior do estado nativo de Minas Gerais, curioso por línguas estrangeiras e pelos diversos países, cônsul em Hamburgo e, depois, internado em Baden-Baden durante os anos da guerra, interessado sem falsos pudores na difusão da própria obra literária, capaz de levar a sério, aspirando a ela com profunda humildade, uma instituição banalizada e banalizante como a Academia Brasileira de Letras. E havia o Rosa noturno, que captava as suas “histórias” em sonho, “recebia-as” de repente pelo caminho e erguia as mãos para as recolher, o Rosa atormentado e desconcertado pelo próprio processo criativo, inadequado sempre a si mesmo, capaz de morrer sob o peso, demasiado grande, de uma investidura acadêmica. Os dois, entretanto, conviviam em perfeita harmonia e complementaridade. O Rosa formalista, o Rosa mundano e cortês contribuía com o trabalho minucioso, com a perfeita apresentação dos datiloscritos, com o cuidado e a revisão tipográfica perfeccionista, para o brilho literário dos textos captados mediunicamente pelo Rosa noturno. Os dois nos entregaram uma obra maciça que vai desde os contos de *Sagarana* (1946), através dos sete contos-poemas de *Corpo de baile* (1956: a partir da terceira edição, a obra foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, 1964; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1965; *Noites de sertão*, 1965), até o livro mais conhecido, o romance *Grande sertão: veredas* (1956). Com este último, o escritor se afirma definitivamente no cenário internacional e encontra, depois, a sua última codificação nos contos breves, sempre mais breves, de *Primeiras histórias* (1962); *Tutameia* (1967); *Estas estórias* e *Ave, palavra* (póstumos, 1969 e 1971).

O *habitat* das histórias de Guimarães Rosa é o sertão de Minas. É o fabuloso planalto do Brasil profundo, deserto-brejo-floresta dos Campos Gerais, pasto e pedraria esverdeada por inusitadas palmeiras gigantes (o leque do buriti verde-amado, o buriti de Afonso Arinos, árvore sagrada das Gerais), percorrido no intrincado de suas veredas por santarrões e bandidos, populado por rebanhos e por pequenos homens provisórios e paradigmáticos, únicos e intercambiáveis. E são esses homens que, contando-se a si mesmos, propondo sua história individual como *exemplum*, criam o conto, o qual nasce, então, quase sempre nas formas da oralidade. Para uma ficção literária, da qual já seguimos a constituição em tradição ao longo de todo o arco da literatura dos séculos XIX e XX, a decodificação deve, então, acontecer em regime de audição antes que de leitura. Caracterizado o emitente como “locutor”, “narrador”, a página escrita adquire a base do registro mecânico de um monólogo ou mesmo de um diálogo em que, todavia, a segunda voz, que finge ter provocado a narração, permanece fora do jogo, e as suas observações são recolhidas pelo locutor para a correção, precisão e confirmação do próprio dizer. No caso específico, isso motiva funcionalmente a escolha linguística na direção rústica: e pode gerar o equívoco de um Rosa autor regionalista. O estímulo à criação literária não era, contudo, para Rosa, como o fora para outros narradores do sertão que o precederam, um impulso sociológico descritivo, narrar o sertão, mas poético-gnosiológico: inventar o sertão através da invenção da linguagem. E é aí, na ação de lenição sintática, de invenção verbal, de explicitação poética e irônica de sugestões semânticas latentes nas palavras e libertadas das prisões verbais, que a “revolução Guimarães Rosa” agiu com maior profundidade sobre a literatura brasileira contemporânea.

Os primeiros nomes a serem evocados são, naturalmente, no plano nacional, aqueles de Oswald (*João Miramar*) e de Mário de Andrade (*Macunaíma*). Naquele internacional, evidentemente, Joyce, mas também Carroll e todos os inventores, manipuladores de palavras anglo-saxãs. Joyce, súbito e sempre invocado, oferecia a receita combinatória para a criação da nova linguagem, o uso de *portmanteau words*¹⁸⁰ (prostitutriz = prostituta+meretriz; sonoite = só+sono+noite; *visli* = vi+vislumbrei+li), a sintaxe rítmica, telegráfica, à maneira de

uma estenografia literária. Mas Joyce, em sua fixação do indivíduo total, não pareceu jamais tender, como Rosa, na direção da saga coletiva e ao mesmo tempo não se mostrou jamais interessado, ao descartar a norma, na institucionalização de qualquer outra norma. A ficção poética de Rosa, por sua vez, ficção de escrita como registro do conto oral de um narrador sertanejo, parece emprestar à sua página as características meta-históricas, mas não a-históricas, do documento.

Nos primeiros contos, as invenções linguísticas de Guimarães Rosa tocam, em igual medida, o plano lexical e o plano gramatical-sintático. Alimentam-se de regionalismos, de arcaísmos de rincão isolado. Mas há também latinismos (nisto replicado o processo neologizante próprio a todas as criações cultas de línguas rústicas, do pavano¹⁸¹ ao saiaaguês¹⁸²), empréstimos de outras línguas modernas (e também aqui levada ao máximo uma tendência própria do português brasileiro, antipurista em sua maioria), termos eruditos introduzidos ironicamente em uma trama incomum e, por isso, carregados de significados diversos. São construídas, tais invenções, com prefixos e sufixos, deslocamentos internos, com trocas de paradigmas. Como já no *Macunaíma* de Mário de Andrade, o léxico, convencionalmente de base “sertaneja”, inclui regionalismos provenientes de toda parte do país, da Amazônia, do Piauí, do Nordeste, da área paulista como daquela urbana do Rio. E nesse sentido, o sertão dos Campos Gerais é deveras um microcosmo de um Brasil onde o mundo se encontra, um confluir de raças. Aqui o italiano de *O cavalo que bebia cerveja* (das *Primeiras estórias*), dono de um cão chamado Mussulino, convive com o louro, típico alemão Wusp e com os ciganos de *Zingaresca*.

O que distingue, todavia, Guimarães Rosa dos narradores regionalistas do sertão que o precederam é a função que ele atribui a essa sua linguagem (tanto em sua primeira fase “realista”, quanto na última, que culmina no discurso acadêmico pronunciado poucas horas antes de morrer, de pura invenção). O homem do sertão de Rosa, como o menino e, de todo modo, o ser não integrado, funciona não como degradador (como conota a postura regionalista da “farsa do vilão”), mas como libertador da linguagem. O precedente é ainda, naturalmente, Joyce. Porém com uma diferença: a libertação de Joyce

acontece no nível individual, estratificadamente; a de Rosa no nível social, horizontalmente. Nos dois casos temos um exemplo de linguagem protagonista: não no sentido de uma normal interpretação formalista, devotada a sublinhar a impossibilidade de cindir forma e conteúdo; e tampouco no sentido de uma linguagem patologicamente autista, com perda da relação comunicativa. Mas no sentido de que a comunicação se dá por diversos canais; de que não há uma “fábula” que precede o conto; de que o conto “é” a fábula, dado que não existe uma só interpretação de uma história “em si”. Todas as interpretações, contrastantes e convergentes, das quais as “vozes” singulares são portadoras, têm cognoscitivamente o mesmo valor. Não existe uma “história”, como não existe uma verdade e, logo, uma antiverdade, a alegria do ser (= conhecer) entre os confins ignotos e incognoscíveis do não-ser.

E, contudo, também no plano da pura afabulação (e daí a sua intraduzibilidade e exportabilidade), toda a obra narrativa de Rosa resulta sedutora, diversa, consoladora e estranha. Deve ser lida em seu sentido e em seu suprasentido. E todas as definições que se deram do escritor (regionalista, neoplatônico, narrador-épico) adquirirão então valor e verdade.

Trata-se da historieta-apólogo de duas páginas de *Tutameia* ou do romance-rio *Grande sertão*; Rosa dá sempre aos seus contos o nome de estórias: onde estórias, na sua forma-acepção popular, significa “fantasiosa reconstrução ou invenção de fatos” que a “história” quer, por sua vez, que estejam apoiados em documentos; mas pode também indicar uma escolha estilística (mascarada) de não engajamento, um fazer literatura acerca de coisas humildes, indignas de serem tratadas em regime de história. Ou também fazer-se universal, ideia, “anedota” (e como anedota, irrepetível, *unicum*), lá onde a história é constante reproposta “histórica” de situações eternas.

O narrador pode contar um caso pessoal ou inventado. Mas a abertura está sempre no cume do diálogo: no momento em que quem fala decide confessar; que pode ser também um autorrelato, estória sem nenhum elemento de história, fábula total, invenção. Para a

verdade da estória não é, de fato, necessário o suporte do real histórico. Basta, por um lado, a autenticidade da tradição, apoiada nas formas da fábula, da transmissão oral; e, por outro, o seu prospectar-se como estrutura arquetípica (não por acaso Rosa se proclama neoplatônico), “coerente em cada uma de suas partes”.

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. [...]

Então que, um quebrou o ovo do silêncio:

— Boi... — certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das invenções; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

— Sumido... — outro disse, de rês semi-existida diferente. [...]

— Um pardo! — definiu Jelázio.

— ... porcelanado — o Jerevo ripostou. [...]

Assim o boi se compôs, antolhava-os.

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, in *Tutameia*, 1967.

E é a história dos “três homens que inventaram um boi”: boi que, no fim, existe, no anedotário da região, com uma realidade que transcende também aqueles que acreditam estar na origem da estória. Daí o haver, sem dúvida, no plano das recuperações poéticas, o eco de técnicas compositivas surrealistas, e no plano do divertimento literário, o gosto de propor matematicamente o teorema. Mas também, epistemologicamente, um final de um outro problema: aquele da palavra que suscita a realidade.

O conto sobre animais (animais verdadeiros, descritos quase realisticamente, mas com transferências afetivas antropomórficas) foi, de todo modo, o gênero de estreia de Guimarães Rosa. O primeiro volume, *Sagarana*, continha nove “estórias”, e a primeira destas era O burrinho pedrês. Seguiam-se A volta do marido pródigo, Sarapalha, Duelo, Minha gente, São Marcos, Corpo fechado, Conversa de bois e A hora e a vez de Augusto Matraga: todo o mundo campesino e boiadeiro das Gerais, com seus rancores, suas vinganças, sua língua saborosa, mas sempre em função de uma história com princípio, meio,

fim. E nesse sentido *Sagarana* era deveras ainda um livro regionalista. Depois, pouco a pouco, o conto se enxuga, a pesquisa de linguagem se faz mais intensa, toma o primeiro lugar. Os sete contos-poema de *Corpo de baile* têm já como protagonista o sertão, “obscura raiz de um país, fixa na incumbência de um significado enigmático”, onde

a fadiga, o perigo, a cólera, a picada de serpente, o instinto homicida e, na completude animalesca da vida, a monstruosa e subterrânea vitalidade dos ciclos naturais, dominam a vida de seus habitantes: submersos por enormes folhagens, por odores violentos e saborosos, pelo respiro elementar do universo.

Edoardo Bizzarri.

Mas onde há lugar para histórias cheias de ternura como aquela do menino Miguilim, convicto de estar doente, inferior aos outros, inadequado em comparação com seus irmãos, junto ao pai. E que, na verdade, é somente míope, de uma miopia descoberta demasiado tarde, quando a infância já foi dissipada, perdida.

A prova maior de Guimarães Rosa é, no entanto, *Grande sertão: veredas*, relato em primeira pessoa do velho chefe de bando Riobaldo, já aposentado, quase envilecido, à margem daquele sertão que assistiu às suas gestas de jagunço. Ao “doutor” forasteiro que se propõe a atravessar o universo sertão, Riobaldo narra “em blocos diversos, cada um com seu signo e sentimento”, a aventura de sua vida, o pacto com o diabo (Riobaldo-Fausto), o sertão percorrido por bandos adversários sedentos por vingança, a camaradagem ambigualmente afetuosa com Diadorim, o misterioso rapazinho dos olhos verdes: que somente no fim, morto, revela ser uma donzela. Onde a relação arquetípica é com o poema épico e o romance de cavalaria segundo uma equivalência para a qual, na “*quête*¹⁸³ sertaneja” de Riobaldo, Diadorim é, por um lado, Clorinda,¹⁸⁴ e por outro, em uma linha de tradição ibérica, a Filha do Cavaleiro-sem-filhos-varões. Epopeia, já se disse: com um herói, Riobaldo, dividido entre Deus e o Diabo, Destino e Livre-arbítrio, Coragem e Medo, Amor reto e Amor tortuoso; uma heroína em campo, uma mulher que espera longínqua; cavaleiros bons e cavaleiros maus; e um ambiente-floresta que é o sertão, realidade e símbolo, metáfora do mundo e paradigma do mundo, englobante e englobado, lugar-tempo da vida e do movimento:

Sertão: estes teus vazios.
Lugar sertão se divulga [...]. O sertão está em toda parte.
O sertão é do tamanho do mundo.
Sertão é sozinho.
Sertão: é dentro da gente.

Como que aquietado após a confissão-rio de *Grande sertão*, Rosa compõe histórias cada vez mais breves: nas quais desponta o humorismo, banido do romance, a ironia, o sorriso bonachão. Porque nelas são os outros a serem contados, a colocarem sobre o apólogo suas vestes. As mais belas são talvez ainda as *Primeiras estórias*, com um apogeu insuperado na *Terceira margem do rio*, parábola do pai que se afasta da família para não ir a lugar algum, para “executar simplesmente a invenção” de “permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”; e com um maravilhoso conto sobre a infância em *As margens da alegria*: história do menino que descobre a vida como invenção contraposta à morte como hábito.

Guimarães Rosa escreveu também algumas poesias: poucas e irrelevantes no complexo de sua obra. A qual, no entanto, é toda uma extraordinária obra de poesia.

3.2. Clarice Lispector

Na atual historiografia literária brasileira, Clarice Lispector (Chechelnyk, Ucrânia, em 1925 – Rio de Janeiro, 1977; emigrada ainda criança com os pais para o Brasil, fixando-se primeiro no Recife e mais tarde no Rio de Janeiro) faz um par fixo com Guimarães Rosa. E, contudo, em suas obras não há traço daquele regionalismo colorido e ilusório de que se revestem as histórias paradigmáticas de Rosa. O que os une é a pesquisa sobre a linguagem, sobre o modo narrativo mais do que sobre a história narrada. Todavia, se a experimentação de Rosa é na direção expressionista, barroca, uma provocação contínua das palavras, um tornar-lhes lúcidas, cintilantes, libertadas dos significados, aquela de Clarice tende à escrita grau zero. Períodos brevíssimos, parataxes, assíndetos, humilhação da palavra na busca do

neutro, do opaco: e nesse sentido, um alinhamento estilístico sobre posições de *clarté* francesa, mas também uma participação em concepções filosóficas fenomenológico-existenciais. A linguagem comum quer ser aqui o correlato, em nível expressivo, da opacidade do mundo, de seu repetir-se em uma mecânica monotonia: monotonia irracional, por sua vez, destinada a desaguar em um sensacionismo sofisticado que é o antípoda ideológico do neoplatonismo de Rosa. É como se da floresta de Guimarães Rosa, repleta de presenças divinas e diabólicas, se passasse às charnecas arenosas e desoladas, caras a Beckett. Os personagens são descarnados de sua fisicidade, confinados em sua dimensão subjetiva, mônadas separadas.

Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano.

Perto do coração selvagem, 1944.

Reconhece-se aqui, não a inutilidade, mas até mesmo a não existência do movimento.

Desde o ano de estreia (1944: *Perto do coração selvagem*) até 1971, Clarice Lispector publicou seis romances e três volumes de contos. Contudo, já o seu primeiro romance a revelava, em suas características estilísticas e temáticas, na contracorrente em relação à linha regionalista, dionisiaca, do romance brasileiro “de exportação”. Mais que uma narração, *Perto do coração selvagem* é uma série de variações sobre o tema obsessivo da fuga do óbvio e da busca de realidades profundas que se mostram, porém, inapreensíveis. Lugar destas variações é Joana, *alter ego*, mas contemporaneamente criatura de Lispector, segundo um procedimento que retornará também nos mais imediatos entre os romances sucessivos. Jamais como naquele primeiro, todavia, haverá a presença do ódio como ato absoluto, a rejeição da bondade como algo vulgar, medíocre:

A bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta.

Ibid.

Em *O lustre* (1946), o ódio como único conectivo possível de uma existência sem outras motivações faz-se doméstico, submissamente cotidiano, na não relação de Virgínia, Daniel e Esmeralda, fechados na atemporalidade de uma fazenda tchekoviana. O personagem de Virgínia serve ainda uma vez para demonstrar como é impossível aos indivíduos saírem de si mesmos, concedendo-se àquela metáfora da vida que poderia ser o amor. A perspectiva e a interpretação não mudam em *A cidade sitiada* (1949), que propõe uma protagonista muito similar a Virgínia em Lucrécia (note-se a escolha emblemática dos nomes), também ela devotada a transformar as relações amorosas em instrumento para uma desesperada liberdade criada com a fuga, a crueldade e a voluntária surdez. O texto central desse manifesto de negatividade é *A maçã no escuro* (1961), no qual a saída libertadora acontece para o protagonista, Martim, à maneira de Camus, com um delito que, colocando-o fora da lei, descondiciona-o e ao mesmo tempo lhe impõe a reinvenção do mundo em cada componente seu, mediante a criatividade da linguagem.

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la.

A etapa seguinte, *A paixão segundo G. H.* (1964), volta ainda mais decisivamente as lentes para o mundo interior da protagonista, eliminando a ficção narrativa e assumindo em uma primeira pessoa, não coincidente, aliás, com a autora, a responsabilidade da experiência narrada. A barata devorada ritualmente por G. H. em uma espécie de canibalismo torto irá lhe permitir percorrer a escala da vida animal mediante uma nova experiência existencial em tomada direta. Há também uma nova intencionalidade formalística em sua construção do conto, onde a última frase de um capítulo é retomada, com a técnica das “coplas capfinidas”,¹⁸⁵ ao início do capítulo seguinte: como que a demonstrar a ausência de pausas na narração.

É o mesmo estilo compacto que reencontraremos em *A aprendizagem ou a linguagem dos prazeres* (1969) e sobretudo nos contos (*Alguns contos*, 1952; *Laços de família*, 1960; *A legião estrangeira*, 1964), nos quais o rito do embate entre o aspecto cinzento do cotidiano e os atos de rebelião é celebrado em pequenas cenas familiares, miniaturizadas e cruéis. O último livro de Clarice publicado em vida, *A hora da estrela* (1977), com a sua história inédita da Macabéa do Norte que vem morrer no asfalto do Rio de Janeiro, assinala uma guinada na temática da autora, que a morte impedirá de definir. Quanto às obras publicadas postumamente (*Para não esquecer*, 1978, crônicas; *Um sopro de vida*, 1978, *A bela e a fera*, 1979, contos; e as crônicas de *A descoberta do mundo*, 1984), elas contribuíram para confirmar a excelência e a singularidade de uma escritora que tanto o seu público nacional quanto os públicos internacionais continuam ainda hoje a descobrir.

4. A poesia concretista: história de uma vanguarda

Dando sumária notícia acerca do concretismo — o movimento literário de vanguarda definido em São Paulo, em 1956, no seio, mas logo também à testa do grande movimento concretista mundial e interessante a todas as artes, da música às artes visuais e à poesia —, um crítico da geração de 45, Péricles Eugênio da Silva Ramos, afirmava em 1959, com uma certa suficiência, que “era difícil ver naquilo algo além daquilo que Puttenham¹⁸⁶ concedia aos ‘*pattern poems*’:¹⁸⁷ ‘*convenient solaces and recreations of man’s wit*’”.¹⁸⁸ Republicado hoje, inalterado, tal juízo seria acolhido também no Brasil como a reconfirmação do fato de que “ninguém é poeta na própria pátria”. A meio século de distância de seu primeiro afirmar-se, não é mais possível ignorar a importância que o concretismo, “literatura de exportação” no sentido auspiciado por Oswald de Andrade, teve não só para a cultura brasileira, mas também para a mundial.

O itinerário teve início em 1952, quando Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos lançaram em São Paulo, com um programa de experimentação poética vanguardista de grupo, a revista-livro *Noigandres*. O título esotérico, tomado em Arnaut Daniel¹⁸⁹ (*Er vei vermeills*, v. 7), mas através do vigésimo dos *Cantos* de Ezra Pound, é assunção de uma diretiva de trabalho “sobre a linguagem” que, depois, se manifestaria na recuperação, ao longo de todo o arco da literatura nacional, de valores congeniais ou na introdução nela, mediante engenhosas traduções “da parte do significante” de experiências culturais realizadas em outras literaturas. Cada um dos três “fundadores” tinha já detrás de si, e terá diante de si também, um itinerário poético individual. Décio Pignatari (Jundiaí, São Paulo, 1927) vinha dos estudos jurídicos e de uma experiência de publicitário que se aproveitará, em seguida, de sua experiência de poeta concretista. Já autor de *O carrossel* (1950), publicará depois textos poéticos (*Life*, livro-poema, 1957; *Organismo*, 1960; *Exercício findo*, 1968; *Código 2*, 1975; *Poesia pois é poesia*, 1977) e ensaios de crítica (*Informação, Linguagem, Comunicação*, 1968; *Semiótica e Literatura*, 1974; *Signagem da televisão*, 1984). Haroldo de Campos (São Paulo, 1929), também ele oriundo dos estudos jurídicos e ao mesmo tempo precocemente poeta (*Auto do possesso*, 1950), seguirá, com o decorrer dos anos, uma trajetória poética precisa (*Servidão de passagem*, 1962; *Xadrez de estrelas*, 1976; *Signantia: quasi coelum*, 1979; *Galáxias*, 1984), em que a tradução (Pound, Joyce, Mallarmé, Dante, Goethe, a Bíblia) assumirá a dignidade de autônomo exercício literário. Enfim, Augusto de Campos (São Paulo, 1931, irmão de Haroldo) se afirma também ele como poeta (*O rei menos reino*, 1951) para prosseguir depois por uma linha em que a experiência inicial concretista desaguará em experiências de arte de vanguarda sempre novas: *Luxo*, “poema objeto” (1956; *Linguaviagem*, “cubepoem” [poema cubo], 1967; até *Poemóbiles*, 1974 e *Poesia 1949–1979*).

O momento de maior ressonância é, todavia, aquele inicial, que lança dentro e fora do Brasil o novo verbo concretista. Em 1955 se publica *Noigandres 2*, em que Haroldo de Campos lança *Ciropedia ou a educação do príncipe*; Décio Pignatari, *Rumo a Nausícaa*; e Augusto de Campos coloca os poemas espaciais de *Poetamenos*, logo propostos

em versão oral, a vozes alternadas, no Festival de Música de Vanguarda do Teatro Arena. É aqui que é usada pelo grupo, pela primeira vez, a expressão “poesia concreta”, com termo tomado às artes plásticas, nas quais era usado para definir composições não figurativas, geométricas e racionais, em que aquilo que interessava era o artefato artístico em si e não a mensagem de uma “outra” realidade que ele poderia canalizar e transmitir. (O termo, de todo modo, aparecia já no *Manifesto for concrete poetry*, publicado em 1953 pelo pintor e poeta Öyvind Fahlström, nascido em 1928 em São Paulo, filho de pais suecos).

A consagração oficial do movimento acontecerá em 1956 com uma exposição, sempre em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, de poemas-manifesto junto a quadros e esculturas concretistas. É evidente aqui a ligação polêmico-cultural com a Semana de Arte Moderna de 1922, com implícita rejeição das experimentações da geração de 45 julgadas involutivas. *Noigandres 3* traz já como subtítulo “Poesia concreta”. Outras vozes entram no diálogo: Ronaldo Azeredo (Rio de Janeiro, 1937), que depois se exercitaria também na “prosa gráfica”; Ferreira Gullar, recordado aqui por sua anterior e futura atividade de poeta engajado; e Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro, 1927: *A ave*, 1956; *Poema espacial*, 1957; *Solida*, 1962, poema sem palavras, cujas letras são substituídas por linhas e formas geométricas). Respondem, do Rio, Reinaldo Jardim (São Paulo, 1926), que abre aos concretistas a colaboração no *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, José Lino Grünewald (Rio de Janeiro, 1931: *Um e dois*, 1958) e Pedro Xisto (Pernambuco, 1901: *Haikais e concretos*, 1962). Em 1958 aparece o livro-exposição *Noigandres 4* e acontece a primeira cisão, com a separação do grupo do Rio (Gullar e Jardim), que dará vida ao neoconcretismo e não-objeto. A partir de 1959 começa a expansão do movimento fora do país. Na Alemanha, Max Bense,¹⁹⁰ cujas teorias estéticas estavam na base das experimentações concretistas, organiza uma mostra do grupo “Noigandres” em Stuttgart. No Japão, sob o estímulo de Haroldo de Campos, inicia-se na poesia concreta Kitasono Katue.¹⁹¹ Os concretistas brasileiros entram em contato com os austríacos, os belgas, os franceses, os tchecos. Na Itália, organizam-se mostras em Pádua, Milão e Roma, enquanto os concretistas brasileiros estabelecem contatos com as nossas vanguardas “molestadoras de

palavras”. No Brasil, entram no jogo poetas de gerações precedentes — como Manuel Bandeira, que fabrica poemas concretos com a intencionalidade lúdica que está sempre presente em sua obra, e Edgard Braga, que estreia no gênero com *Subúrbio branco* (1959), continuando com *Extralunário* e *Soma* (1963), de escrita ideográfica. Até aqui a crônica externa.

No plano teórico, considerando fechado o ciclo do verso (unidade rítmico-formal), os concretistas propõem a sua substituição pelo espaço gráfico, na qualidade de agente estruturante: um espaço qualificado, uma “estrutura espaço-temporal no lugar do desenvolvimento puramente temporal-linear”. Nesse espaço os poetas projetam livremente (ou seja, sem o vínculo prévio de uma implícita pauta imanente que condicione o autor, obrigando-o a uma escrita linear da esquerda para a direita) as suas construções verbais. Os poemas podem ser lidos em qualquer direção, seguindo diferentes percursos, e a cada releitura adquirem, por meio da diferente aproximação lexical, uma nova carga semântica. O exemplo mais simples é aquele do “pluvial / fluvial” de Augusto de Campos:

p
pl
plu
pluv
pluvi
pluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial

A interseção em vários níveis de dois semantemas, que em uma estrutura linguística tradicional seriam simples adjetivos, não somente reproduz pictoricamente, de modo paisagístico, a imagem do fluir horizontal do rio sobre o qual cai verticalmente a chuva, mas fornece aos dois adjetivos uma energia semântica que eles não possuiriam em um contexto tradicional em que a presença do verbo e do substantivo limitariam a sua função.

Logo, a novidade de tal poesia não consiste unicamente em sua “visibilidade” (pela qual ela se liga aos poemas figurativos gregos e latinos, à *Siringe de Pã* de Teócrito,¹⁹² aos versos ropálicos, ao *Ovo* de Símias de Rodes,¹⁹³ chegando aos poemas figurativos medievais, aos jogos barrocos e às experiências simbolistas), mas no fato de que com ela nascem novas relações morfológicas e sintáticas, de que as associações ocorrem tanto no eixo do sintagma quanto naquele do paradigma. E nesse sentido o verdadeiro precursor dos experimentos concretistas permanece sendo sempre o Mallarmé de *Un coup de dés*, com as suas “subdivisões prismáticas da ideia”, os seus espaços (os “brancos”) e expedientes tipográficos como elementos substantivos da composição. Juntamente colocaremos o Pound dos *Cantos* e o Joyce do *Ulysses* e de *Finnegans wake* (que os irmãos Campos traduzem inventivamente, assim como traduzem Arnaut Daniel e Cavalcanti,¹⁹⁴ Donne, Marino¹⁹⁵ e Maiakóvski, assim como recuperam para a literatura brasileira todos os inventores de linguagem, de Gregório de Matos a Sousândrade, de Kilkerry a Augusto dos Anjos); e ainda o Cummings¹⁹⁶ atomizador de palavras e valorizador expressionista do espaço, e o Apollinaire dos *Calligrammes*; os futuristas da primeira e da segunda onda; e os dadaístas; até as “constelações” do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, já discípulo de Max Bense, considerado o mais direto antecedente do movimento; e até os santos de casa identificados em Oswald de Andrade e em João Cabral de Melo Neto.

O trabalho realizado durante esses anos pelo grupo dos concretistas de São Paulo (trabalho de revisão de valores, trabalho de invenção de novas formas expressivas e de corrosão e denúncia do antiquado e do gasto) é muito importante: tanto no setor da crítica como naquele da criação. Uma *Teoria da poesia concreta* foi publicada em 1965, em São Paulo, pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari; enquanto em 1962 a revista *Invenção* traz sempre novas contribuições, críticas e criativas, ao gênero. A abertura ao diálogo com as outras artes e a característica à primeira vista mais saliente da poesia concreta (a sua apresentação gráfica: abolição do verso, não linearidade, uso construtivo dos “brancos”, ausência de sinais de pontuação, “constelações” na aceção introduzida por Gomringer, sintaxe gráfica) deslocaram, de todo modo,

a ênfase para a componente visual dessa experimentação, criando-lhe precedentes e contemporaneidades culturais quase exclusivamente naquele nível. O aporte mais substancial dos concretistas à cultura hodierna é, ao contrário, o trabalho que eles realizaram sobre a linguagem, sobre a substância da palavra atacada no nível da forma. E aqui, especialmente na exploração da paronomásia, percebe-se a lição de Roman Jakobson que, com seus estudos de gramática da poesia, estimulou também diretamente as pesquisas das conexões não arbitrárias existentes entre significante e significado. Graças a esse grupo de vanguarda, não só um certo gosto gráfico da página impressa, mas os ideogramas, os jogos polissêmicos, o *qui pro quo*, o *nonsense*, o uso do neologismo, do plurilinguismo, dos substantivos “concretos”, entraram na vida cotidiana do Brasil. Entraram no jornal e no anúncio publicitário ainda mais profundamente que em outros países, sem contar a abordagem de uma temática “participante” nos poemas compostos durante os anos da ditadura. A ênfase é, contudo, sempre colocada sobre a forma, sob o signo do mote de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não pode haver poesia revolucionária”; e se tentam os “poemas-código”, sem palavras, feitos com símbolos gráficos e “popcretos”, que nascem da montagem de retalhos. O desejo é aquele de não se fazer superar por novos experimentalismos, os quais procuram sempre comunicar sua mensagem a um público cada vez mais vasto, no tempo mais breve.

5. A diáspora das vanguardas: neoconcretismo, Práxis, Vereda, Ptyx, poema-processo

A primeira cisão no seio da vanguarda experimentalista foi, já se viu, aquela de 1958, de Ferreira Gullar e de Reinaldo Jardim, os quais, após se terem proclamado neoconcretistas, como sinal de rebelião ao racionalismo e à “matemática da composição” que eles imputavam aos teóricos do concretismo, abandonariam depois qualquer experimento

nessa direção para se dedicarem a uma poesia engajada de matriz popularesca e próxima da música popular.

Mais coerente às premissas parece a experiência dos chamados poetas “práxis”, embora também essa seja marcada pelo desejo de participação social e política. O grupo, reunido na revista homônima, tem o seu teórico em Mário Chamie (Cajobi, São Paulo, 1933: *Espaço inaugural*, 1955; *Lavra lavra*, 1962, com um manifesto do “poema-práxis”; *Indústria*, 1967; *Objecto selvagem*, 1977) e compreende em suas fileiras jovens poetas que se chamam Adailton Medeiros, Antônio Carlos Cabral, Armando Freitas Filho, Arnaldo Saraiva, Camargo Meyer, Carlos Rodrigues Brandão, Clodomir Monteiro, José de Oliveira Falcón, Lauro Juk, Mauro Gama, Yvone Giannetti Fonseca... Mas atrai também poetas consagrados de outras gerações: primeiramente Cassiano Ricardo, que, com a sua extraordinária capacidade de adaptação, apreciará na nova proposta o fato de que nela, “ao contrário do poema que se faz com palavras, aquilo que se instaura é a palavra em sua energia procriadora irradiante, mas manipulável”.

Contrariamente ao concretismo, que se reconecta com o modernismo de 22, a poesia-práxis opõe-se de fato polemicamente, e marxistamente, a todos os movimentos literários surgidos no Brasil a partir do modernismo, colocando junto o futurismo interesse nacionalista dos homens de 22 e o estetismo da geração de 45, com o formalismo dos concretistas e de seus epígonos desviacionistas, e os acusa em bloco de apriorismo mecanicista. Também a poesia-práxis possui uma original técnica de composição sua, mas a aplica, ou melhor, subordina-a à denúncia de precisos e historicamente individuados problemas sociais. Como humanização, popularização da *Texttheorie* de Max Bense (a matriz é comum aos concretistas) e da teoria da informação, a poesia-práxis postula a “transformação dos valores da linguagem (fonéticos, semiológicos, estatísticos) em elementos vivos”, e a “redução no nível da linguagem dos procedimentos da televisão, da rádio e do cinema (*mass media*)”.

Nela, os textos são também rígidas estruturas de vocábulos, constituintes do chamado “espaço em preto”. Neste, as palavras agiriam como “corpos vivos e não como vítimas passivas dos contextos”. “Dessa condição de vítimas que conduz ao equívoco e à diluição”, as palavras se defenderiam sozinhas, dentro de seu específico campo de defesa, o poema. O poema se compõe de blocos, blocos homogêneos, formados por sua vez de “unidades de composição”, linossigno. Em ato, o poema-práxis se conota pela repetição periódica em um paralelismo que se vale também do jogo de oposições fônico-visivas das palavras, nas quais o significado muda justamente em virtude de seu deslocamento topográfico. Nesse sentido, da pesquisa de uma síntese áudio-visivo-cinética, os poetas práxis agiriam na mesma direção em que se movem os autores da “kinetic poetry” anglo-saxã. Aquilo que conta para os praxistas é, antes de tudo, o projeto semântico que está na origem do poema e que, em cada bloco, orienta para a univocidade a multiplicidade semântica da palavra. Como obra aberta, pela colaboração criativa do leitor, a obra práxis é continuamente abordável em cada faixa sua. Faixa, não nível, uma vez que não há aqui diversos planos de interpretação, e no momento mesmo em que escolhe o próprio tema (o trabalho nos campos, o movimento da oficina), o poeta práxis se coloca no único nível concedido a uma obra que pretende se colocar como “dado” à quota do usuário potencial. Como exemplo, basta citar o seguinte:

Movimento Hidráulico

(poema-práxis)

este estar instalação = esta prensa de prensar
essa estaca e o demão = ela prensa o patamar
cego bem de produção = certa e densa contra o ar
esta base sofre a prensa = ponta ou lança quase pinça
dessa base nasce a ponta = esta base sofre a prensa
ponta ou lança quase pinça = cego bem de produção
dessa base nasce a ponta = esta base sofre a prensa
ponta ou lança quase pinça = certa e densa contra o ar
certa e fina contra o ar = ela prensa o patamar
certa e densa contra o ar = certa e fina contra o ar
esta prensa de prensar = ponta ou lança quase pinça
esta prensa de prensar
cego bem de produção
essa estaca e o demão
ela o estar instalação

A obsessão repetitiva e aliterante reproduz aqui o movimento de uma prensa hidráulica. Do mesmo modo, o poema “Lavra lavra”, que trata do trabalho nos campos em cada uma de suas fases sazonais, tem em conta potencialmente uma consciência de leitura no nível leitor-cidadão. No manifesto didático posposto ao poema, Chamie esclarece, não sabemos se com maior ironia ou pessimismo: “Seguramente o camponês não compreenderá ‘Lavra lavra’. Mas é também certo que nenhum leitor o compreenderá senão no nível de totalização da linguagem própria do camponês”.

Além de São Paulo e Rio, as vanguardas chegam também a Minas. É ali que em 1957 se publica o primeiro número da revista *Tendência*, com um programa nativista, mas aberto ao diálogo, o qual se instaura quase súbito com as vanguardas concretistas, a propósito, sobretudo, da afirmação feita por *Tendência* de que “a arte é naturalmente crítica, e por si mesma constitui uma investigação sobre a essência da coisa nacional, dentro do quadro humano universal de uma época”. Entre os poetas da corrente são interessantes sobretudo Affonso Ávila (Belo Horizonte, 1928: *Carta do solo — Poesia referencial*, 1963) e Affonso Romano de Sant’Anna (Belo Horizonte, 1937: *Quatro poetas*, 1960, além de numerosos ensaios, que encontraremos novamente ao falarmos de outras frentes de sua atuação poética). Paralela a essa é a ação de outros escritores e poetas mineiros, como Fábio Lucas, Laís Correa de Araújo, Maria Luiza Ramos, Rui Mourão...

E os grupos se multiplicam. Há *Vereda*, cujos adeptos buscam canalizar as experiências dos concretistas na esfera de sua participação em dois níveis: nacionalista e social, “acentuando a dimensão visual da poesia nova, também sem eliminar totalmente o verso, inserindo no corpo do poema as palavras necessárias com a precisão de um relógio, a força de uma bala e a pungência de um punhal”. O mestre é ainda João Cabral de Melo Neto (*Uma faca só lâmina*). E há *Ptyx*, também esta uma revista de Belo Horizonte (1964), que repete o seu nome da tradição esotérico-jocosa instaurada na França por Victor Hugo, perpetuada pelos românticos, desmistificada por Mallarmé e

introduzida no Brasil por Carlos Drummond de Andrade em um poema enumeratório e “alinhado”:

o árvore a mar
o doce de pássaro
a passa de pêsame
o cio da poesia
a força do destino
a pátria a saciedade
o cudelume Ulalume
o zumzum de Zeus
o bômbix
o ptyx

um poema que, naturalmente, não suporta tradução, ao menos em relação ao significado.

A última invenção da vanguarda brasileira dos anos 60 é o “Poema-processo” (1967) de Wladimir Dias-Pino, integrado no grupo dos concretistas de São Paulo, mas à frente daqueles (Moacyr Cirne, Sanderson Negreiros, Álvaro de Sá) que, abandonando quase totalmente as experiências linguísticas, dedicam-se à criação de formas visuais. E aqui, no nível de poética, enquanto a poesia concreta tendia essencialmente à forma, o poema-processo tenderia sobretudo à estrutura, entendida como conjunto de relações e tensões do objeto artístico. Ao poeta o dever de manter essa estrutura em constante “processo”, no contínuo inter-relacionar-se das partes mostradas “por dentro”: uma “visualização da funcionalidade” e uma concepção de estrutura dinâmica que faria do processo poético uma espécie de experiência nuclear, na qual o átomo com a sua cisão dá constantemente lugar a novas estruturas.

Como sempre, a poética parece mais interessante que os resultados. A menos que estes não devam ser identificados com o contínuo furor intelectualista: apresentado, entre outras coisas, como a forma mais avançada do populismo. A ideia central do poema-processo, e do movimento homônimo (que tem seu órgão na revista *Ponto*), é de fato aquela de comunicar as próprias mensagens a um público cada vez mais amplo, tornar o “povo” participante, construtor ele mesmo de novas estruturas.

Sobre esses textos e personagens se detinha o nosso discurso crítico em 1971, acerca das vanguardas dos anos 60 e 70. Em 1995, o concretismo celebrou os seus quarenta anos de vida. E os celebrou novamente entre polêmicas, afrontadas também hoje a partir de uma plataforma de reconhecimento internacional bem diversa daquela da estreia. Também para o crítico a posição parece diversa. Prolongando então até os anos 70 a nossa panorâmica vanguardista, não se pretendia certamente definir para sempre as linhas da paisagem literária brasileira daqueles anos. Mas desejava-se unicamente não renunciar, justamente usando o álibi da falta de perspectiva e de controle, àquele inventário sobre o qual se apoiava o discurso histórico quando aplicado às épocas precedentes. Pareceu-nos então, como também nos parece hoje, que o testemunho direto sobre os acontecimentos contemporâneos, sem o diafragma de *mise en scène* de prova purificadora de erros de interpretação e decantadora de valores, não deve ser evitado, ainda se arriscado. No fim das contas se estuda o passado para compreender analogicamente o presente e preparar-se para o futuro. E o Brasil, para além da mesma concepção de Terceiro Mundo, dizíamos então e o repetimos hoje, é seguramente uma das regiões-chave do mundo futuro.

Bibliografia

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Para o período de 1945–1964, ver o já citado: THOMAS E. SKIDMORE, *Politics in Brazil. 1930–1964: An experiment in democracy*. Londres–Nova York, 1967 (trad. Brasileira: *De Getúlio a Castelo. A política brasileira de 1930 a 1964*. Rio de Janeiro, 1969).

AS LETRAS BRASILEIRAS DE 1945 A 1964

Como orientação geral, pode-se partir de: ANTONIO CANDIDO, “Movimento geral da literatura contemporânea no Brasil”, in *O tempo e o modo do Brasil*. Lisboa, 1967, número único dedicado à literatura e à cultura brasileira da revista *O tempo e o modo*.

Poesia: SÉRGIO MILLIET, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, “O modernismo na poesia (geração de 45)”, in COUTINHO, vol. v, pp. 181–202 (“Geração de 45”); ASSIS BRASIL, “A nova literatura brasileira (O romance, a poesia, o conto)”, in COUTINHO, vol. vi, pp. 205–223; DÉCIO PIGNATARI, “Situação atual da poesia no Brasil”, in *Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*. Assis, 1961 e São Paulo, 1963; MÁRIO FAUSTINO, *Cinco ensaios sobre poesia*. Rio de Janeiro, 1964; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia moderna*. São Paulo, 1967; ANTÔNIO HOUAISS, *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1976.

Prosa: ASSIS BRASIL, *História crítica da literatura brasileira. A nova literatura*, vol. i. *O romance*. Rio de Janeiro, 1973; TEMÍSTOCLES LINHARES, *História crítica do romance brasileiro. 1728–1981*. Belo Horizonte–São Paulo, 1987; Vários autores, in COUTINHO, vol. v e vi. Vários ensaios espalhados em coletâneas, citadas aqui diversas vezes, incluindo: ÁLVARO LINS, *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, 1963, 2ª ed.; FÁBIO LUCAS, *Horizontes da crítica*. Belo Horizonte, 1965; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, *A razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; LUÍS COSTA LIMA, *Porque literatura*. Petrópolis, 1966; ALMIR DE ANDRADE, “Tendências atuais do romance brasileiro”, in *Lanterna verde*. Rio de Janeiro, nº 5; TRISTÃO DE ATAÍDE, “Romance brasileiro moderno”, in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 de outubro, 13 e 27 de novembro, 11 e 18 de dezembro de 1960, 15, 22 e 29 de janeiro de 1961; WALMIR AYALA, “Romance brasileiro”, in *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, março–abril de 1963, t. v, nº 2; TEMÍSTOCLES LINHARES, série de artigos sobre o *nouveau roman* brasileiro in SLESP, 24 e 31 de outubro, 7, 14, 21 e 28 de novembro, 6, 13 e 27 de dezembro de 1970. Diversos artigos em suplementos literários e revistas. Poucos volumes. No entanto, a crítica é quase inteiramente focada em personagens como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, enquanto outros autores, ainda que importantes, continuam aguardando uma definição.

GERAÇÃO DE 45 (NEOMODERNISMO)

Principais revistas do movimento: *Revista brasileira de poesia*. São Paulo, 1947–1960, com uma nova série, até o momento; *Orfeu*. Rio de Janeiro, 1948–1954; *Joaquim*. Curitiba, 1946–1948 (21 números). Cf. a lista completa na bibliografia geral.

Textos: Além das edições individuais em antologias “geracionais”, ver: CARLOS BURLAMÁQUI KÖPKE, *Antologia da poesia brasileira moderna*. São Paulo; FERNANDO FERREIRA DE LOANDA, *Panorama da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1951; Id., *Antologia da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1965 (2ª ed. Lisboa, 1970); Id., *Antologia da moderna poesia brasileira*. São Paulo, 1953 e Rio de Janeiro 1967; MILTON DE GODÓI CAMPOS, *Antologia poética da geração de 45*. São Paulo, 1966; MANUEL BANDEIRA e WALMIR AYALA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna. depois do modernismo*. Rio de Janeiro, 1967 (que, além dos textos dos poetas de 45, contém ainda poesias dos poetas “participantes” e das novas vanguardas, escolhidas com gosto e juízo seguro).

Estudos: Além dos já citados, ver também: DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, “Há uma nova poesia no Brasil”, in MÁRIO NEME, *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre, 1945; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Eros e Orfeu*. São Paulo, 1966.

POETAS

LOANDA, FERNANDO FERREIRA DE (São Paulo de Luanda, Angola, 19 de setembro de 1924).

Textos: *Equinócio*. Rio de Janeiro, 1953; *Do amor e do mar*. Lisboa, 1964 (2ª ed. Rio de Janeiro, 1966); *Panorama da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1951; *Antologia da nova poesia brasileira (geração de 45)*. Rio de Janeiro, 1965 (2ª ed. Lisboa, 1970); *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1967.

RIVERA, BUENO DE (Odorico Bueno de Rivera Filho: Santo Antônio do Monte, MG, 3 de abril de 1911 – junho de 1982).

Textos: *Mundo submerso*. Rio de Janeiro, 1944; *Luz do pântano*. Rio de Janeiro, 1948; *Pasto de pedra*. Rio de Janeiro, 1971.

MOTA, MAURO (Mauro Ramos da Mota e Albuquerque: Recife, PE, 18 de agosto de 1911 – 22 de novembro de 1984).

Textos: *Elegias*, 1952; *Os epitáfios*. Rio de Janeiro, 1959; *Canto ao meio*, 1964; *Elegias*, 1979; *Pernambucânia ou cantos da comarca e da memória*, 1979; *Pernambucânia*, 1980.

SILVA, DOMINGOS CARVALHO DA (Vila Nova de Gaia, Portugal, 21 de junho de 1915).

Textos: *Bem-amada Ifigênia*, 1943; *Rosa extinta*, 1945; *Praia oculta*. São Paulo, 1949; *Girassol do outono*, 1952; *À fênix refratária e outros poemas*, 1959; *À margem do tempo*, 1963; *Poemas*, 1966; *Vida prática*, 1976; *Múltipla escolha*, 1980; *Poemas*, 1980; *Liberdade embora tarde*, 1985. ENSAIO: *Uma teoria do poema*, 1989.

Estudos: DIANA BERNARDES, introdução à *Múltipla poesia*, op. cit.

GUIMARAENS FILHO, ALPHONSUS DE (Alphonsus Henrique de Guimarães Filho, Conceição do Seno, MG, 3 de junho de 1918).

Textos: *Lume de estrelas*. Belo Horizonte, 1940; *A cidade do sul*. Belo Horizonte, 1948; *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro, 1960; *Poemas de ante-hora*, 1971; *Discurso no deserto*, 1982.

REIS, MARCOS KONDER (Marcos José Konder Reis: Itajaí, SC, 15 de dezembro de 1922).

Textos: *Intróito*, 1944; *Tempo e milagre*. Rio de Janeiro, 1944; *David*. Rio de Janeiro, 1946; *Menino de luto*. Rio de Janeiro, 1947; *Praia brava*. Rio de Janeiro, 1930; *A herança*. Rio de Janeiro, 1951; *Armadura do amor*. Rio de Janeiro, 1965; *Campo de flechas*. Rio de Janeiro, 1978.

RAMOS, PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA (Lorena, SP, 24 de outubro de 1919 – São Paulo, 1992).

Textos: *Lamentação floral*. São Paulo, 1946; *Sol sem tempo*. São Paulo, 1953; *Lua de ontem*. Rio de Janeiro, 1960; *Poesia quase completa*. Rio de Janeiro, 1972. ENSAIOS: *O amador de poemas*. São Paulo, 1956; *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo, 1959; *Do barroco ao modernismo*. São Paulo, 1967.

FONSECA, JOSÉ PAULO MOREIRA DA (Rio de Janeiro, 13 de junho de 1922).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Elegia diurna*, 1947; *Poesias*, 1949; *Poemata*, 1950; *Dois poemas*, 1951; *Dido e Enéias*, 1933; *A tempestade e outros poemas*, 1956; *Raízes*, 1957; *Uma cidade*, 1965; *Luz sombra*, 1973; *Palavra e silêncio*, 1974; *Tua namorada é a viagem*, 1980; *Cores e palavras*, 1984; *As sombras. o caminho. a luz*, 1988.

LÊDO, IVO (Maceió, AL, 18 de fevereiro de 1924).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *As imaginações*, 1944; *Ode e elegia*, 1945; *Acontecimento do soneto*, 1948; *Ode ao crepúsculo*, 1948; *Um brasileiro em Paris*, 1955; *O rei da Europa*, 1955; *Magias*, 1960; *Uma lira dos vinte anos*, 1962; *Estação central*, 1964; *Finisterra*, 1972; *A noite misteriosa*, 1982; *O soldado raso*, 1988.

DAMASCENO, DARCY (Darcy Damasceno dos Santos: Niterói, RJ, 1922–1988).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Poemas*, 1946; *Fábula serena*, 1949; *Jogral Caçurro e outros poemas*, 1958; *Vilancicos seiscentistas*, 1970; *Poesia*, 1988.

BRENNAND, DEBORAH (Deborah Vasconcelos Brennand: Nazaré da Mata, PE, 12 de fevereiro de 1927).

Textos: *O punhal tingido*, 1961; *Noites de sol ou As viagens do sonho*, 1964; *O cadeado negro*, 1971.

JORDÃO, YOLANDA (Yolanda Jordão Gibson Barbosa: São Paulo, 5 de abril de 1915 – 27 de novembro de 1990).

Textos: *Fuga*, 1943; *Campos cercados*, 1952; *Poesias*, 1957; *Ponte de pedra*, 1970; *Retrato oblíquo*, 1973; *Manual de escritor*, 1979; *Antologia*, 1983.

HECKER FILHO, PAULO (Porto Alegre, RS, 12 de junho de 1927).

Textos: *Internato*. Porto Alegre, 1951; *A vida nos braços*, 1954; *Patética*, 1955; *O digno do homem*, 1957; *Perder vida*, 1985; *Todas as mulheres*, 1986; *Ver o mundo*, 1995. ENSAIOS: *Diário*. Porto Alegre, 1949; *A alguma verdade*, 1952.

CABRAL, JOÃO (João Cabral de Melo Neto, Recife, PE, 9 de janeiro de 1920).

Textos: POESIAS: *Pedra de sono*. Recife, 1942; *Os três mal-amados*. Rio de Janeiro, 1943; *O engenheiro*. Rio de Janeiro, 1945; *Psicologia da composição com a fábula de Anfião e Antiode*. Barcelona, 1947; *O cão sem plumas*. Barcelona, 1950 (2ª ed. Rio de Janeiro, 1984); *O rio ou Relação da viagem que faz o Caparibe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo, 1954; *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro, 1954; *Duas águas*. Rio de Janeiro, 1956 (reúne todos os livros anteriores, acrescidos de *Paisagens com figuras*. *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina*); *Dois parlamentos*. Madrid, 1960; *Quaderna*. Lisboa, 1960; *Terceira feira*. Rio de Janeiro, 1961 (com *Quaderna*. *Dois parlamentos* e *Serial*). *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro, 1966; *Poesias completas*. Rio de Janeiro, 1968 (4ª ed. Rio de Janeiro, 1986); *Museu de tudo*. Rio de Janeiro, 1975; *A escola das facas*. Rio de Janeiro, 1980; *Auto do frade*. Rio de Janeiro, 1984; *Agrestes*. Rio de Janeiro, 1985; *Poesia completa*. Lisboa, 1986; *Museu de tudo e depois (Poesia completa, vol. II)*. Rio de Janeiro, 1988; *Crime na calle relator*. Rio de Janeiro, 1990; *Sevilha andando*. Rio de Janeiro, 1990; Marly de Oliveira (ed.), *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1994;

Agrestes: poesia (1991–1995). Rio de Janeiro, 1995. ENSAIOS: *Considerações sobre o poeta dormindo*. Recife, 1941; *Joan Miró*. Barcelona, 1950 e Rio de Janeiro 1952 (com desenhos originais de Miró); *O arquivo das índias e o Brasil*. Rio de Janeiro, 1966; *Poesia e composição*. Coimbra, 1982.

Estudos: Bibliografia crítica in ZILA MAMEDE, *Civil geometria*. São Paulo, 1987. ÁNGEL CRESPO e PILAR GÓMEZ BEDATE, *Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo*. Madrid, 1964; LUÍS COSTA LIMA, *Lira e antilira*. Rio de Janeiro, 1968; Id., *O espaço da percepção*. Rio de Janeiro, 1968; BENEDITO NUNES, *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, 1971; JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, *A imitação da forma*. São Paulo, 1975; ANTÔNIO LÁZARO DE ALMEIDA PRADO, *Rosa tetrafoliar. uma leitura de “A educação pela pedra”*. Assis, 1976; ANTÔNIO HOUAISS, *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, 1976; ORMINDO PIRES FILHO, *A contestação em João Cabral de Melo Neto*. Recife, 1977; ANDRÉ CAMLONG, *Le vocabulaire poétique de João Cabral de Melo Neto*. Toulouse, 1978; MODESTO CARONE, *A poética do silêncio*. São Paulo, 1979; MARIA LÚCIA PINHEIRO SAMPAIO, *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, 1980; NANCY MARIA MENDES, *Ironia. sátira. paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Belo Horizonte, 1980; DANILO LOBO, *O poema e o quadro*. Brasília, 1981; MARTA PEIXOTO, *Poesia com coisas*. São Paulo, 1983; ANTÔNIO CARLOS SECCHIN, *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo, 1985; ANTÔNIO DA COSTA CIAMPA, *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo, 1987; AGUINALDO GONÇALVES, *Transição e permanência*. São Paulo, 1989; ROSA MARIA MARTELO, *Estrutura e transposição*. Porto Alegre, 1989; ASSIS BRASIL, *Manuel e João*. Rio de Janeiro, 1990; MARLY DE OLIVEIRA, *O deserto jardim*. Rio de Janeiro, 1990; ELI NAZARETH BECHARA, *Cabral: dois momentos no tecer da manhã*. São José do Rio Preto, 1991; ANTÔNIO JOSÉ FERREIRA AFONSO, *João Cabral: uma teoria da luz*. Braga, 1993; “O ponto de vista do poeta: João Cabral de Melo Neto”, in *Cadernos de literatura brasileira*, 1996.

A FICÇÃO DEPOIS DE 45: O ROMANCE EXPERIMENTAL

ROSA, GUIMARÃES (João Guimarães Rosa: Cor disburgo, MG, 27 de junho de 1908 – Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967).

Textos: *Sagarana*. Rio de Janeiro, 1946; *Com o vaqueiro Mariano*. Rio de Janeiro, 1952; *Corpo de baile*. Rio de Janeiro, 1956 (a partir da 3ª ed. é dividido em 3 vols.: *Munuelzão e Miguilim*. No *Urubuquaquá*. no *Pinhém*. *Noites de sertão*); *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, 1956; *Tutameia*. Rio de Janeiro, 1967; *Estas estórias*. Rio de Janeiro, 1969; *Ave. palavra*. Rio de Janeiro, 1971 (póstumo). Algumas poesias dispersas em jornais e revistas.

Estudos: Um volume biobibliográfico (testemunhos, discursos, biografia, bibliografia): *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 1968. Remetemo-nos a ele pelos numerosos estudos até essa data. Uma bibliografia bastante completa para os estudos de 1968 a 1971 in COUTINHO, vol. v, pp. 404–407. Para uma bibliografia italiana: LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Guimarães Rosa: le sponde dell’allegria”, in *Strumenti critici*. Turim, fevereiro de 1970, vol. IV, nº 11, pp. 3–39 (posteriormente no vol. coletivo organizado por A. Morino, *Terra America*. Turim, 1979, pp. 55–84). Além destes: VICENTE GUIMARÃES, *Joãozinho. infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 1972. A fonte mais recente para o estudo: EDUARDO DE FARIA (ed.), *Guimarães Rosa*, in COUTINHO, 1983. Citam-se apenas: M. CAVALCANTI PROENÇA, *Trilhas*

no “Grande sertão”. Rio de Janeiro, 1958 (depois in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1959); ANTONIO CANDIDO, *Tese e antítese*. São Paulo, 1964; WILTON CARDOSO, *A estrutura da composição em Guimarães Rosa*, 1966; HAROLDO DE CAMPOS, “A linguagem de Iauaretê”, in *Metalinguagem*. Petrópolis, 1967; MARY L. DANIEL, *João Guimarães Rosa. travessia literária*. Rio de Janeiro, 1968; PEDRO XISTO, AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo, 1970; muitos números únicos de revistas e suplementos literários, especialmente SLESP e SLMG (1968). Entre os estudos mais recentes: NEI L. DE CASTRO, *Universo e vocabulário do “Grande sertão”*. Rio de Janeiro, 1976; CONSUELO ALBERGARIA, *Bruxo da linguagem no “Grande sertão”*. Rio de Janeiro, 1977; RONALDES DE M. E SOUZA, *Ficção e realidade: diálogo e catarse em “Grande sertão: veredas”*. Brasília, 1978; LENIRA M. COVIZZI, *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, 1978; EDUARDO DE F. COUTINHO, *The Process of Revitalization of the Language and Narrative Structure in the Fiction of João Guimarães Rosa and Julio Cortázar*. Valência, 1980; ALAOR BARBOSA, *A epopeia brasileira. ou Para ler Guimarães Rosa*. Goiânia, 1981; AGLAËDA FACÓ, *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro, 1982; LEONARDO ARROIO, *A cultura popular em “Grande sertão”*. São Paulo, 1984; TERESINHA SOUTO WARD, *O discurso oral em “Grande sertão”*, 1984.

LISPECTOR, CLARICE (Tchetchelnik, Ucrânia, 10 de dezembro de 1925 – Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1977).

Textos: *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, 1944; *O lustre*. Rio de Janeiro, 1946; *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro, 1949; *Alguns contos*. Rio de Janeiro, 1952; *Laços de família*. Rio de Janeiro, 1960; *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, 1961; *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro, 1964 (ed. crítica organizada por Benedito Nunes, Florianópolis, 1988); *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, 1964; *A aprendizagem ou Livro dos prazeres*. Rio de Janeiro, 1969; *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro, 1971; *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro, 1973; *Água viva*. Rio de Janeiro, 1973; *A via-crucis do corpo*. Rio de Janeiro, 1974; *Onde estiveste de noite?*. Rio de Janeiro, 1974; *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro, 1975; *Seleta*. Rio de Janeiro, 1975; *Contos escolhidos*. Rio de Janeiro, 1976; *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, 1977. PÓSTUMAS: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro, 1978; *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro, 1978; *A bela e a fera*. Rio de Janeiro, 1979; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, 1984.

Estudos: ANTONIO CANDIDO, *Brigada ligeira*. São Paulo, s.d. [1945]; MARLY DE OLIVEIRA, série de ensaios publicados em jornais e revistas entre 1963 e 1966; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, “Clarice Lispector: a linguagem”, in SLESP, 2, 9 e 16 de junho de 1962; Id., “Linguagem: Clarice e Moravia”, *ibid.*, 31 de agosto e 7 de setembro de 1963; BENEDITO NUNES, *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus, 1966; Id., *O dorso de tigre*. São Paulo, 1969; ASSIS BRASIL, *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, 1969; MASSAUD MOISÉS, *Temas brasileiros*, 1969; BENEDITO NUNES, *Leitura de Clarice Lispector*, 1973; RAQUEL JARDIM, *Mulheres e mulheres*, 1978; OLGA DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, 1979; SAMIRA CAMPEDELLI e BENJAMIN ABDALA, *Clarice Lispector*, 1981; BELLA JOZEF, “A paixão segundo Clarice Lispector”, in *Minas Gerais*, 1º de agosto de 1981 (suplemento literário); OLGA BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, 1981; ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *Apocalypsis G. H.* Roma, 1984; EARL E. FITZ, *Clarice Lispector*. Boston, 1985; ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS, *Clarice Lispector*, 1987, 2ª ed.; BENEDITO NUNES, *O drama da linguagem*, 1989; CLAIRE VARIN, *Langues de feu*. Montreal, 1990; CAMILLO PENNA, *Clarice Lispector’s things: the question of difference*. Berkeley, 1992; NADIA BATTELLA GOTLIB, *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo, 1995. Sobre a trad. Norte-americana de *A maçã no escuro*: GREGORY RABASSA, introdução à *The apple in the dark*. Nova

York, 1967; RICHARD FRANK GOLDMAN, “The apple in the dark”, in *Saturday Review*. Nova York, 19 de agosto de 1967.

POESIA CONCRETA

Revistas e publicações do movimento: *Noigandres*. São Paulo, nº 1 e 2, 1952; nº 3, 1956; nº 4, 1958; nº 5, 1962 (série de livro-revista); *Invenção. Revista de arte de vanguarda*. São Paulo, 1962–1964, nº 1–5.

Estudos: PEDRO XISTO, *Poesia em situação*. Fortaleza, 1960; DÉCIO PIGNATARI, AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS, *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro, 1965; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Crisi dei linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile”, in *Paragone*. Milão, 1965, nº 190, pp. 85–106 (com bibliografia do movimento concretista internacional). Uma antologia de todo o movimento concretista, com notícias biobibliográficas também de autores brasileiros: EMMETT WILLIAMS, *An Anthology of Concrete Poetry*. Nova York, 1967; HOMERO SILVEIRA, *Panorama da poesia brasileira contemporânea*. Montevideu, 1969; LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, *Síntese crítica de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1971; TEMÍSTOCLES LINHARES, *Diálogos sobre a poesia*. São Paulo–Brasília, 1976; ANTÔNIO SÉRGIO MENDONÇA e ÁLVARO DE SÁ, *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro, 1983.

POETAS

PIGNATARI, DÉCIO (Jundiaí, SP, 20 de agosto de 1927).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *O carrossel*, 1950; “Rumo a Nausícaa”, in *Noigandres*, 1952, nº 1; *Life*, 1957 (livro-poema); *Organismo*, 1960; *Exercício findo*, 1908; *Código 2*, 1975; *Poesia pois é poesia*, 1977. ENSAIOS: “Poesia concreta”, in *Noigandres*, nº 3, 1956; nº 4, 1958; nº 5, 1962; *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro, 1965 (com Augusto e Haroldo de Campos); *Informação. linguagem comunicação*, 1968; *Contra-comunicação*, 1970; *Semiótica e literatura*, 1974; *Comunicação poética*, 1977; *Signagem da televisão*, 1984.

CAMPOS, HAROLDO DE (H. Eurico Browne de C.: São Paulo, 19 de agosto de 1929).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *Auto do possesso*, 1949; “A cidade e Thalassa Thalassa”, in *Noigandres*, 1952, nº 1; “Ciropedia, ou A educação do príncipe”, *ibid.*, 1955, nº 2; “O âmagô do ômega”, *ibid.*, 1956, nº 3; “Poemas concretos”, *ibid.*, 1958, nº 4; *Do verso à poesia concreta*, 1962; *Servidão de passagem*, 1962; *Xadrez de estrelas*, 1976 (percurso textual de 1949–1974); *Signantia: quasi coelum*, 1979; *Galáxias*, 1984. ENSAIOS: *Revisão de Sousândrade*, 1964 (com Augusto de Campos); *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro, 1965 (com Augusto de Campos e Décio Pignatari); *Panorama do Finnégans Wake*, 1965 (com Augusto de Campos); *Sousândrade. poesia*, 1966 (com Augusto de Campos); *Oswald de Andrade. Trechos escolhidos*, 1967; *A arte no horizonte do provável*, 1969; *Guimarães Rosa em três dimensões*, 1970 (com Pedro Xisto e Augusto de Campos); *Metalinguagem*, 1970; *Morfologia do Macunaíma*, 1973; *A operação do texto*, 1976; *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, 1977; *Ideograma*,

1977 (edição e ensaio introdutório). Traduções, entre outras: *Traduzir e trovar*, 1968 (com Augusto de Campos); *Dante. Paraíso*, 1978 (seis cantos).

CAMPOS, AUGUSTO DE (São Paulo, 1931).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *O rei menos o reino*, 1951; “O sol por natureza e Ad Augustum per Augusta”, in *Noigandres*, 1952, nº 1; *Poetamenos*, 1953; “Ovonovelo”, in *Noigandres*, 1956, nº 3; “Três poemas concretos”, *ibid.*, 1958, nº 4; *Cidade / City / Cité*, 1964; *Acaso / Event*, 1965; *Luxo*, 1966; *Linguaviagem*, 1967; *Vida*, 1967; *Abre*, 1969; *Equivocábulo*, 1970; *Colidouescapo*, 1971; *Viva vaia*, 1971; *Perfilograma*, 1972; *Poemóbiles*, 1974 (com Júlio Plaza); *Caixa preta*, 1975 (com Júlio Plaza, e um disco com duas poesias recitadas por Caetano Veloso); *Poesia 1949–1979*, 1979. ENSAIOS: *Revisão de Sousândrade*, 1964 (com Haroldo de Campos); *Teoria da poesia concreta*, 1965 (com Haroldo de Campos e Décio Pignatari); *Panorama do Pinnegans Wake*, 1965 (com Haroldo de Campos); *Sousândrade. poesia*, 1966 (com Haroldo de Campos); *Balanço de bossa (Da bossa nova ao tropicalismo)*, 1968; *Guimarães Rosa em três dimensões*, 1970 (com Pedro Xisto e Haroldo de Campos); *Revisão de Kilkerry*, 1971; *Revistas revistas: Os antropófagos*, 1975; *Reduchamp*, 1976 (com ilustrações de Júlio Plaza); *Poesia. anti-poesia. antropofagia*, 1978; *Verso. reverso. contraverso*, 1978; *Patrícia Galvão: Pagú. vida e obra*, 1982; *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, 1984.

DIAS-PINO, WLADEMIR (Rio de Janeiro, 24 de abril de 1927).

Textos: POESIA: *A fome dos lados*, 1941; *Geometria do ar*, 1944; *Também*, 1944; *Chapéu do mundo*, 1945; *Poesia geral*, 1946; *Perfil*, 1947; *Dia da cidade*, 1948; *Vários escritos*, 1950; *Poema visual*, 1951; *Os corcundas*, 1954; *A caverna*, 1954; *A máquina. ou A coisa em si*, 1955; *A ave*, 1956; *Poesia espacial*, 1957; *Brasil meia-meia*, 1957; *Sinal. símbolo e signo*, 1958; *Sólida e suas versões*, 1962; *Numerários*, 1964. PROSA: *As diversas direções da leitura*, 1960; *Desenvolvimento da letra A*, 1961; *Roupa íntima*, 1963; *Capa e contracapa*, 1963; *Matacódigo*, 1968. ENSAIOS: *Processo: linguagem e comunicação*, 1971.

XISTO, PEDRO (Pedro Xisto Pereira de Carvalho: Limoeiro, PE, 6 de agosto de 1901 – São Paulo, 1987).

Textos: Todos em São Paulo. POESIA: *Haikais e concretos*, 1960; *Caderno de aplicação*, 1966; *Vogaláxia*, 1960; *Logogramas*, 1966; *Caminho*, 1970. ENSAIOS: *Poesia em situação*, 1960; *A busca da poesia*, 1961; *Guimarães Rosa em três dimensões*, 1970.

MOVIMENTO “PRÁXIS”

Práxis. Revista de instauração crítica e criativa. São Paulo, 1962; CASSIANO RICARDO, “22 e a poesia de hoje”, in *Anais do II Congresso de crítica e história literária*. Assis, 1961; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “Crisi dei linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile”, in *Paragone*. Milão, 1965, nº 190, pp. 85–106; todos os escritos de MÁRIO CHAMIE aqui citados; WALMIR AYALA (ed.), *A novíssima poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1962–1965, 2 vols.; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, 1980.

JARDIM, REINALDO (São Paulo, 13 de dezembro de 1926).

Textos: POESIA: *Particípio presente*, 1954; *Joana em flor*, 1965; *Maria Betânia guerreira guerrilha*, 1968. PROSA: *Joaquim e outros meninos*, 1965; *Science fiction*, 1965.

CHAMIE, MÁRIO (Cajobi, SP, 1º de abril de 1933).

Textos: POESIA: *Espaço inaugural*. São Paulo, 1955; *O lugar*. São Paulo, 1957; *Os rodízios*. São Paulo, 1958; *Lavra lavra*. São Paulo, 1962; *Now tomorrow mau*. São Paulo, 1964; *Indústria*. São Paulo, 1967; *Planoplenário*. São Paulo, 1974; *Objecto selvagem*. São Paulo, 1977. ENSAIOS: *Palavra-levantamento*. Rio de Janeiro, 1963; *Alguns problemas e argumentos*. São Paulo, 1969; *Intertexto*. São Paulo, 1970; *A transgressão do texto*. São Paulo, 1972; *Instauração práxis*. São Paulo, 1974, 2 vols.; *A linguagem virtual*. São Paulo, 1976; *A casa da época*. São Paulo, 1979.

MEDEIROS, ADAILTON (Angical, Caxias, MA, 16 de junho de 1938).

Textos: *O sol fala aos sete reis das leis das aves*, 1972; *Cristóvão Cristo. Imitações*, 1976.

BRANDÃO, CARLOS RODRIGUES (Rio de Janeiro, 14 de abril de 1940).

Textos: *Mão de obra*. Rio de Janeiro, 1970; *Os objetos do dia*. Rio de Janeiro, 1975.

MONTEIRO, CLODOMIR (Clodomir Monteiro da Silva, Marília, SP, 9 de abril de 1939).

Textos: *Derroteiro de rotinas*. São Paulo, 1975; *Acredito*. São Paulo, 1980.

GAMA, MAURO (Mauro Gama Lopes da Costa, Rio de Janeiro, 30 de março de 1938).

Textos: *Corpo verbal*. Rio de Janeiro, 1964; *Anticorpo*. Rio de Janeiro, 1969.

CAPÍTULO XVI: DOS ANOS DO GOLPE AO FIM DO SÉCULO (1964–1996)

1. O quadro histórico

O público brasileiro conhece cada etapa singular. Mas o leitor estrangeiro, e com ele talvez o leitor brasileiro das novas gerações, precisa de alguns elementos para reconstruir o cenário no qual se desenrolam os fatos literários da segunda parte do século xx.

Com o apoio do governo norte-americano de Lyndon Johnson, preocupado com a orientação sindicalista e aparentemente filocomunista do presidente João Goulart, acontece, em 1964, o *golpe* militar que conduzirá à ditadura dos generais e à completa absorção econômica do Brasil na esfera dos Estados Unidos. O presidente João Goulart se autoexila no Uruguai: morrerá em 1976 na Argentina, mesmo ano em que morre em São Paulo, num acidente automobilístico, o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Chega à presidência da república o General Castelo Branco. Abre-se com ele o período da privação dos direitos políticos para muitos expoentes da precedente classe governamental, mas também para numerosos intelectuais, atingidos pela repressão cultural que se exercita com a proibição e a queima de livros. Centenas de escritores, artistas, professores, são encarcerados, e muitos deles, logo que podem, escolhem o exílio em diversos países da América Latina, na Europa (França, Alemanha, países escandinavos, Itália) e nos Estados Unidos, indo construir aquela classe internacional da inteligência brasileira que estaria destinada, num futuro próximo, a trazer de novo à pátria um inegável patrimônio de experiência e de cultura. As ditaduras, sem o prever, produzem às vezes esses efeitos positivos. A Europa e os Estados Unidos, por sua vez, entram em contato com uma até então inédita cultura brasileira. É a cultura brasileira de exportação ou, se quisermos, do exílio, que lhes é revelada por cientistas, historiadores, sociólogos, antropólogos e educadores como Josué de Castro, o autor da *Geografia da fome*, que morre em Paris em 1973; Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Caio Prado Júnior, cujas obras são traduzidas e comentadas, passando desde então a integrar o patrimônio da cultura universal. Inicia-se a escutar fora do Brasil a voz de Dom Hélder Câmara. O movimento que nasce em seu nome, “Ação, Justiça e Paz”, confirma ao mundo a realidade de um Nordeste brasileiro já denunciada por antropólogos e sociólogos, literatos, homens de teatro e diretores de cinema. Do mesmo modo, entram no circuito da informação mundial a questão de uma Amazônia absorvida no horizonte de espera das Internacionais, o problema sempre recorrente das secas nordestinas (terrível aquela de 1976) e, enfim, as controvérsias nacionais e internacionais, originadas em 1977 pela descoberta de ouro em Serra Pelada, no Sul do Pará,

aonde se dirigem milhares de garimpeiros, de exploradores, atraídos pela miragem da riqueza.

Em Paris, em Londres, em Estocolmo ou em Roma, traduzem-se autores como Antônio Callado (*Quarup*, 1967) ou Ignácio de Loyola Brandão, cujo romance *Zero*, proibido no Brasil e levado à Itália por esta escriba, foi publicado pela primeira vez em Milão, na tradução de Antonio Tabucchi. Mas, sobretudo, ouve-se, executa-se e se canta a Música Popular Brasileira, MPB, cujos cantores/compositores, de Caetano Veloso a Gilberto Gil e a Chico Buarque,¹⁹⁷ apresentam ao mundo o movimento tropicalista. Nos cinemas, projetam-se os filmes de Glauber Rocha, premiado em Cannes em 1967 por *Terra em transe* e, posteriormente, autoexilado em Roma, onde é acolhido no grupo de brasileiros que frequentam a casa de Murilo Mendes. Mas se difundem também as imagens de Sônia Braga, protagonista da versão cinematográfica de *Dona Flor*, de Jorge Amado.

Enquanto isso, no Brasil, sucedem-se à de Castelo Branco as presidências do Marechal Costa e Silva (1967–69) e, depois, dos generais Garrastazu Médici (1969–74), Ernesto Geisel (1974–1978) e João Figueiredo (1978–1985). A normalização política acontece gradualmente a partir de 1978, com o desencarceramento dos presos políticos, novas eleições, ainda manipuladas, mas que restituem ao país uma certa competitividade democrática, embora sempre sob a capa das multinacionais que determinam absolutamente a economia do país. Em 1979 é promulgada a “Lei de anistia”, que possibilita o retorno dos exilados, a libertação de todos os prisioneiros políticos e a reintegração nos cargos de funcionários exonerados. E em 1980, a visita do Papa parece sancionar o retorno do Brasil ao diálogo internacional. As eleições indiretas, fixadas para o fim do mandato de Figueiredo, registram a eleição à presidência da república de Tancredo Neves, líder moderado do PP (Partido Popular), que, contudo, morre logo após a eleição e é substituído pelo vice, José Sarney (1986–90). Em 1990, chega à presidência um jovem prefeito e depois governador do estado de Alagoas, Fernando Collor de Mello, que suscita grandes esperanças de renovação, que são, porém, logo frustradas pela onda de incompetência e de corrupção representada pela nova classe

dominante. Enquanto se sucedem com resultados cada vez mais negativos dois planos econômicos (Plano Collor I e II), que buscam inutilmente se oporem à inflação galopante, o presidente Collor é submetido a um processo público por corrupção e afastado do poder. Até o fim de 1994, ele será substituído pelo vice-presidente Itamar Franco. Então, novas eleições levam à presidência da república um sociólogo como Fernando Henrique Cardoso, ele mesmo vítima, nos anos 60, do ostracismo ao qual foi condenado logo após o golpe de 1964. E a partir desse momento, o Brasil, após ter mudado mais uma vez a própria moeda, passada do *cruzeiro* ao *real* (com equivalência nominal com o dólar), encontra-se empenhado em uma luta pela completa recuperação democrática.

Essa premissa histórico-política parecerá talvez excessiva em uma história que pretende sobretudo ilustrar valores literários e poéticos. Mas os vinte e cinco anos transcorridos foram também aqueles em que a literatura, longe de se refugiar na torre de marfim do álibi estético, contribuiu como nunca antes à tomada de consciência de um país que, com seus duzentos milhões de habitantes (previstos para o ano 2000), com as suas megalópoles de dezenas de milhões de pessoas, com as suas riquezas e misérias, propõe-se como um dos protagonistas do próximo século. A consciência do contexto histórico, antropológico e político, pode, em tal caso, ajudar a decifrar, em suas intersecções, o fenômeno literário.

2. A prosa de ficção depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector

2.1. tendências

Guimarães Rosa e, em certo plano, Clarice Lispector, são os últimos clássicos entre os prosadores brasileiros de hoje: no sentido de que

suas obras, qual quer que possa ser o juízo que darão sobre elas os pósteros, são bem definidas em sua intencionalidade estilística e em sua relação com o leitor.

Existem, todavia, outros escritores que tentam, cada um a seu modo, a aventura da prosa. Há os narradores já afirmados que, como Jorge Amado, se renovam e se opõem ao *cliché*, constituído um novo rosto a partir de sua definição crítica. E há os nomes diversos daqueles que estrearam após a guerra, mudando radicalmente, com a sua problemática, temas e formas, a paisagem literária do Brasil. Pois cada um vive em seu próprio plano a aventura experimental, em romances e contos “alinhados” onde, abolido o herói, cresce a tirania do objeto ou, becketianamente, do detrito, em que a categoria tempo é percorrida em cada virtualidade sua (dilatação, compressão, sobreposição, intersecção), donde se instaurou a torre de Babel no plano da expressão verbal.

Mais que inventariar nomes de autores e títulos de livros, limitar-nos-emos, aqui, a indicar algumas tendências.

O romance de ambiente urbano, para além da isolada tentativa de uma narrativa de introspecção por parte do carioca Gustavo Corção (1896–1978) em *Lições de abismo* (1951), tem seus representantes mais notáveis no paraibano Ascendino Leite (nascido em 1915: de *A viúva branca*, 1952, até *A velha chama*, 1974); no carioca Macedo Miranda (1920–74: entre outros, *Lady Godiva*, 1957; *Sábado gordo*, 1970); e no mineiro Geraldo França de Lima (nascido em 1914: *Serras azuis*, 1961; *A pedra e a pluma*, 1979), atentos observadores da vida das cidades do interior.

Insera-se aqui, em uma linha de regionalismo inventivo e inovador, a personalidade de José Cândido de Carvalho (Campos, RJ, 1914–89), o qual, de simples epígono da geração de 30 (*Olha para o céu*, *Frederico*, 1939), termina por afirmar-se em seguida com *O coronel e o lobisomem* (1964), que constrói — à base de segmentos linguísticos na linha de Guimarães Rosa, mas com individualidade pessoal — um seu “retrato do Brasil interior”: uma pequena joia narrativa à qual se segue, no mesmo gênero, *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicom*

(1970). Ao lado dele, mas com parábola inversa, podemos colocar o pernambucano José Condé (1918–71), que após ter evocado sugestivamente a atmosfera de decadência e de morte de uma imaginária cidadezinha nos tempos da abolição (*Histórias da cidade morta*, 1951, com um prolongamento temático em *Terra de Caruaru*, 1960), conclui a sua parábola de narrador com temas de romance de costumes urbanos (de *Um ramo para Luiza*, 1959, até *Tempo, vida, solidão*, 1971).

Há ainda a linha do romance *à la* Faulkner, de raiz dostoiévskiana. O exemplo poderia ser aquele do baiano Adonias Filho (1915–90), que ambienta na Bahia de Jorge Amado as suas histórias trágicas e emblemáticas, turvas de fatalidade e de loucura (de *Os servos da morte*, 1946, e *Memórias de Lázaro*, 1952, até *As velhas*, 1975; *Noite sem madrugada*, 1983; *O homem branco*, 1988, romances; e *Auto de Ilhéus*, 1981, teatro). O experimentalismo reside para ele na substituição do tempo cronológico pelo tempo expressivo, na mistura constante de passado e de presente, na interferência dos mortos na vida dos vivos. Mas também em uma pesquisa de linguagem mais alusiva que comunicativa, consoante a uma matéria pela qual o católico Adonias Filho se insere, por um lado, na linha dos escritores espiritualistas, como Mauriac e Julien Green, e por outro, faz-se continuador no Brasil de romancistas como Jorge de Lima, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, que à problemática religiosa unem a busca pelo conto de atmosfera.

A Bahia está ainda em cena nos romances de Herberto Sales (nascido em 1917). Abordamos com ele o grupo dos narradores propriamente regionalistas que, ainda que em novas formas conscientes às vezes da era nuclear instaurada por Guimarães Rosa na expressão brasileira, continuam a problemática do romance dos anos 30. Herberto Sales estreia com sucesso com o livro *Cascalho* (1944), que narra com pretensões documentais e de denúncia, e com a força do libelista, a vida dos garimpeiros em busca de diamantes na região diamantífera da Bahia; mas sabe também reconstruir sobre o fio da memória, com um controle estilístico do narrador que reescreve constantemente os próprios textos, uma transparente história pessoal (desde *Além dos*

marimbus, 1961, e *Dados biográficos do finado Marcelino*, 1965, até *Os pareceres do tempo*, 1984).

Ao lado de Herberto Sales podemos citar o nome de Mário Palmério (1916–1996), mineiro, autor de dois grandes romances regionalistas (*Vila dos confins*, 1956 e *Chapadão do Bugre*, 1965). Como o primeiro, e ainda mais que ele, acolhido com entusiasmo pela crítica e pelo público, *Chapadão do Bugre*, baseado em uma história real e misteriosa ocorrida no interior de Minas no princípio do século xx, tem por mérito a linguagem que, sem a insistência do folclorista, mas com a viva simplicidade do causo oral, registra a genuinidade sintática e lexical da fala “sertaneja”: uma linguagem tão fresca a ponto de compensar uma certa fixidez dos personagens, retalhados com demasiada frequência com a pressa do ideólogo e do político. De Palmério, morto recentemente, dizia-se que era uma espécie de Juan Rulfo brasileiro, que soubera ocupar com dignidade, a partir de 1968, a cadeira de Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras.

Mais tardia é a afirmação, como narrador, do recifense Hermilo Borba Filho (1917–76), em sua primeira fase sobretudo de autor dramático. A mudança de registro acontece com *Sol das almas* (1964), crescendo então como uma avalanche na direção política com as quatro etapas de *Um cavalheiro da segunda decadência*. Fecha a série *O general está pintando* (1973), em que Proust e Miller convivem numa moldura pernambucana, a suscitar uma atmosfera de violento realismo mágico nordestino. Os últimos romances são *Agá* (1974), *Os ambulantes de Deus* e *O cavalo da noite* (ambos de 1976).

Também do Pernambuco urbano vem ainda Gastão de Holanda (nascido em 1919), autor de uma interessante educação sentimental brasileira. O seu *Os escorpiões* (1954) é um romance em que o Recife dos canais e dos velhos conventos constitui o plano de fundo dos amores colegiais de um rapaz da província e de uma moça judia e cosmopolita. É a mesma a ambientação do segundo romance, o satírico *O burro de ouro* (1960), no qual, todavia, parecem esmorecer as cores da primeira experiência; tanto que, a partir desse momento, o

autor se refugiará quase que exclusivamente em sua primeira vocação de poeta.

Do Ceará vem Fran Martins (pseudônimo de Francisco Martins, nascido em 1913), narrador de pulso na linha de um honesto naturalismo (muitos contos e romances, entre os quais *Estrela do pastor*, 1942; *O cruzeiro tem cinco estrelas*, 1950). De Goiás, Bernardo Élis (nascido em 1915), romancista e autor de contos de grande capacidade expressiva na esteira de Hugo de Carvalho Ramos (*Ermos e Gerais*, 1944; *O tronco*, 1954; *Veranico de Janeiro*, 1966, *Caminhos e descaminhos*, 1967; até *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*, 1980).

Nessa linha, é preciso recordar ainda Antônio Olavo Pereira (nascido em 1913), que em *Marcoré* (1957) narra uma simples e tensa história familiar no cenário de uma cidadezinha do interior paulista; e o mineiro Fernando Sabino (nascido em 1923), homem e escritor poliédrico, baterista de *jazz*, cronista, editor, produtor e diretor cinematográfico e, desde 1956, romancista brilhante de *Encontro Marcado*: um testamento poético, filtrado por uma prosa rápida e provocante, que coloca o seu autor entre os escritores mais significativos dos anos 50. O retorno ao romance acontece somente em 1979 com *O grande mentecapto*, “relatos das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações”, com uma sequência em 1982: *O menino no espelho*. Sabino confirma neste último seus dotes próprios de escritor machadiano em que, todavia, o garotinho continuou sempre a conviver com o homem maduro, em uma execução lúdica da vida, capaz de levar tudo a sério, inclusive as brincadeiras. São essas qualidades, essa facilidade que favoreceram o seu sucesso como cronista (dezenas de livros publicados, desde *A cidade vazia*, 1950), embora ele reconheça que tais crônicas, que o tornaram célebre em todo o Brasil, não são senão obra narrativa; o que confirma o diagnóstico de Jorge Amado, que definira Sabino como “narrador em férias”.

2.2. os novos paradigmas

Mas há, na geração de narradores nascidos nos anos 1920, alguns personagens que conseguiram transpor os confins da região e da nação para se tornarem escritores de aceitação e difusão internacional: escritores que, traduzidos e comentados *extra moenia*, representam no mundo, juntos a poucos narradores mais jovens, a literatura brasileira de hoje.

O primeiro foi o pernambucano Osman Lins (1924–78), romancista e crítico, que desde *O visitante* (1955) revela o seu empenho exploratório nos confins inexauríveis da autoconsciência. É uma busca que continua em *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961), em que os pensamentos dos personagens são tensionados no esforço de se definir em uma dimensão moral. Com *Nove, novena* (1966), Osman Lins inaugura uma técnica polifônica, evidenciada por sinais gráficos e por outros procedimentos visuais: a escrita se torna meio e, ao mesmo tempo, objeto da reflexão crítica. Em *Avalovara* (1973), enfim, são mobilizadas técnicas como o palíndromo, à maneira do Cortázar de *Rayuela*.

Outro escritor de fama internacional é o mineiro Autran Dourado (nascido em 1926), que após a estreia com *Teia* (1947) adquire notoriedade com uma série de contos e romances obsessivamente dominados pelo tema da decadência de Minas Gerais: a sociedade estagnante, as velhas casas, o tédio, tudo visto com os olhos, evocado através das palavras de personagens introvertidos, solitários, trágicos. Habilíssimo em encadear grupos de contos e em estruturar os romances, Autran Dourado se debruça sobretudo — emulando Guimarães Rosa, mas com o ouvido atento também a Hemingway e Faulkner — sobre diálogos e monólogos, fundidos em um *continuum* tão aparentemente impassível quanto rico de sobressaltos metafóricos. As etapas principais vão de *Tempo de amar* (1952) e *Nove histórias em grupos de três* (1957), através de *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967) e *O risco do bordado* (1970), até a *Ópera dos fantoches* (1955), com arremate nos *Cadernos de Narciso* (1996), que maliciosamente colocados sob a epígrafe: “E mesmo depois de ter sido

recebido no inferno, [Narciso] ainda se olhava na água do Estige”,¹⁹⁸ desejam ser um testemunho narcisista do escritor “já próximo da velhice”.

Uma diferente incursão dos anos 70 nos territórios da narrativa de fôlego amplo e de ressonância internacional é aquela de Ariano Suassuna, recordado aqui essencialmente, assim como Hermilo Borba Filho, como autor dramático. Em *A pedra do reino* (1971), Suassuna constrói um mosaico histórico-poético-folclorístico do Brasil, do Nordeste e do sertão, inserindo ali, como que por marchetaria, como em um resgate cinematográfico de velhas películas mudas, esmaecidas e surreais, os “folhetos” dos cantadores nordestinos (a famosa literatura “de cordel” do Nordeste, que custodia romances medievais e fatos de crônica tornados exemplares). Um romance picaresco, já se disse, que tem um fio na representação (mas também nos sonhos, loucuras, alucinações, desventuras) efetuada pelos quadros do cantador-rapsodo-poeta Dom Pedro Dinis Ferreira Maderna, nobre amálgama de Sancho e Dom Quixote. Na paisagem mítica do sertão, onde os cantadores cegos cantam sobre Carlos Magno e Roberto, o Diabo; sobre Zumbi dos Palmares e sobre a Bela Infanta (em versão correta segundo a lição de Boccacio), a narração se infla pouco a pouco de uma dimensão fantástica, rompe, transborda todo gênero literário, faz-se poema épico, odisseia, apocalipse. Sem, aliás, perder nunca o destacado sorriso da modernidade:

O certo é que se encantaram,
na Terra do Alumiar,
cavalos e Cavaleiros
que buscavam o Sangral,
e o Prinspe ardente do Sol,
e a Dama e garça do Mar!

No sertão, os paladinos de França buscam o Santo Graal montados em cavalos que se chamam Tremedal e Punhal, antagonizados pelo malvado Dom Galvão, “sangue negro e luz do Mal”. Continua a *Pedra do reino*, em 1976, a *História d’o rei degolado nas caatingas do sertão / Ao sol da onça Caetana*, com o qual Suassuna aprofunda a sua temática medievalista e armorial. “Armorial” será, de fato, o nome do

movimento criado por ele para manter a força da tradição no Nordeste “ameaçado” pelo Progresso.

Em outro plano, as intenções sociopolíticas estruturam e iluminam a veia narrativa de Antônio Callado (1917–97), autor de contos, romances, jornalista e homem de teatro, considerado, no Brasil e no exterior, uma das mais autênticas e prestigiosas vocações literárias do Brasil hodierno. Após ter vivido em Londres como jornalista da BBC durante os anos da guerra (1941–44), ele introduziu na narrativa brasileira uma escrita despojada e irônica, de sabor anglo-saxão e de grande eficácia poética. Afrontou em *Assunção de Salviano* (1954) uma temática mística que retornará posteriormente em *A Madona de cedro* (1957), no qual é narrado um caso de expiação religiosa ambientado em Congonhas do Campo. Mas só com *Quarup* (1967) Callado conseguiu nos dar talvez o romance mais engajado ideologicamente dos tempos da ditadura. A parábola do sacerdote e intelectual de esquerda, que passa da pregação à ação após ter atravessado, geográfica e socialmente, o Brasil à procura do “povo”, teve repercussão, no Brasil e fora dele, como uma mensagem universalista em um momento difícil da história brasileira. Em seguida, a trajetória ideológica e narrativa de Callado tocou vários outros temas, do memorialístico ao indianista, porém sempre com a mão firme do escritor de categoria (*Bar Don Juan*, 1971; *Reflexos do baile*, 1976; *A expedição Montaigne*, 1982; *Sempre viva*, 1984; *Concerto carioca*, 1985; *Memórias de Aldenham House*, 1989; *O homem cordial*, 1993).

Personagem de primeira categoria na vida pública e cultural brasileira, o mineiro Darcy Ribeiro (1922–97) volta-se para a narrativa após um longa e brilhante carreira de cientista [social]. O seu primeiro romance, *Maíra* (1976), coloca, com efeito, a sua experiência de antropólogo a serviço de uma invenção literária entre as mais sugestivas daquelas que o Brasil exportou ao mundo nestes últimos vinte anos. A história que Darcy Ribeiro ambienta entre os índios mairúns (na realidade, os bororos, adoradores de Maíra-Corací, Sol, e de seu irmão Micura-Iací, Lua) é uma parábola sobre a vida comunitária dos índios amazônicos, gravemente ameaçada pelo

avanço do progresso tecnológico. É uma denúncia, a sua, antecipadora da prevaricação dos representantes do poder internacional em relação aos índios e à sua civilização. Mas é também uma recriação altamente poética de um fato realmente acontecido nos primeiros anos de nosso século, quando um índio bororo, Tiago Aipoibureu, foi recebido como seminarista em Roma, encontrando-se, posteriormente, em graves dificuldades ao retornar à Amazônia: uma história que já fora contada por um missionário italiano como o Padre Colbacchini e divulgada por um poeta como Giuseppe Ungaretti. Os volumes que se seguiram (*O mulo*, 1981; a divertidíssima *Utopia selvagem*, 1982; *Migo*, 1988) confirmaram em Darcy a veia narrativa de um escritor poliédrico, protótipo do intelectual de exportação do Brasil de hoje.

Intelectual de exportação, embora os tipos humanos sejam completamente diversos, é também João Ubaldo Ribeiro (nascido em 1941), baiano da Ilha de Itaparica, que irradia no mundo as suas histórias de *aretê*, ou seja, de virtude, em que os leitores de todos os países encontram sabiamente conjuntas as preocupações sociais do primeiro Jorge Amado e a invenção linguística de um Guimarães Rosa, sem esquecer o *humour* de certas obras de Darcy Ribeiro. Após um sucesso de estima com *Setembro não tem sentido* (1962), João Ubaldo conquista os leitores nacionais e internacionais com *Sargento Getúlio* (1971), relato da viagem de um sargento de Sergipe encarregado de escoltar um prisioneiro político: uma das poucas obras que, no parecer de Jorge Amado, contribuíram nas últimas décadas para o desenvolvimento “de uma arte, em literatura, genuinamente brasileira”. Mas o livro que João Ubaldo deixará talvez ligado ao próprio nome é *Viva o povo brasileiro* (1984), um romance épico que abraça mais de três séculos da história do Brasil, cujo principal personagem é, coletivamente, o povo do Recôncavo Baiano, metáfora, por sua vez, de todo o povo brasileiro.

Entre os escritores paradigmáticos do nosso tempo não há somente personagens como aqueles até agora descritos, que chegaram ao universal sem jamais abandonar a sua específica tradição temática e estilística nacional. Mas há também narradores que souberam trazer à literatura brasileira uma modernidade agressiva e antirretórica (ou ao

menos tributária de uma retórica diversa) juntamente com a velocidade estilística dos modelos norte-americanos. São normalmente autores de contos, cuja inspiração se exaure no arco de poucas páginas, em textos fulgurantes nos quais se misturam cotidiano e imaginário. Entre eles, o autor de contos convive, contudo, quase sempre junto com o romancista, o instantâneo junto ao *mural* narrativo.

Atualmente, o mestre desses autores é considerado Rubem Fonseca (nascido em 1925), que desde a estreia nos anos 60 soube fixar com extrema originalidade, em suas crônicas urbanas poéticas e cruéis, as variantes linguísticas das diversas classes sociais do Rio de Janeiro (*Os prisioneiros*, 1963; *A coleira do cão*, 1965; *Lúcia McCartney*, 1969). Os grandes romances de Rubem Fonseca (*O caso Morel*, 1975; *O cobrador*, 1979; *A grande arte*, 1984; *Bufo e Spallanzani*, 1986; *Vastas emoções e sentimentos imperfeitos*, 1988) são dos anos 70 e 80. Nestes, esse ex-comissário de polícia, profundo conhecedor da jurisdição de sua cidade, mobiliza com técnica cinematográfica investigadores e policiais, assassinos e mulheres da vida, escritores e depravadas damas burguesas, ladrões, colecionadores de pedras preciosas e toda uma série de personagens na construção de um gigantesco afresco de impacto quase televisivo. O título de uma de suas coletâneas de contos, *Feliz ano novo* (1975), já utilizado, aliás, em 1968 por Luís Paiva de Castro, servirá em 1982 ao debutante Marcelo Rubens Paiva (nascido em 1959, autor em seguida de *Nós és tu, Brasil*, 1996) para modelar por antífrases o seu *Feliz ano velho*, reconhecendo desse modo a autoridade da citação. Os volumes de Rubem Fonseca que vieram depois (*Agosto*, 1990; *Romance negro e outras histórias*, 1992; *O selvagem da ópera*, 1994, biografia imaginada do compositor Carlos Gomes; até os contos de *O buraco na parede*, 1995), confirmam a grande arte fabulatória deste ícone irônico e ultrarrealista do *noir*.

O último dos autores paradigmáticos desta nossa resenha de fim de século é para nós um escritor que há anos não sai de sua Curitiba natal, que nunca ambicionou ser paradigma para ninguém e que, todavia, pela projeção que tiveram os seus contos, mesmo fora do Brasil, divulgados inicialmente em edições populares, pela

náusea do cotidiano (a viela, a casa, o leito) em que aprisiona os seus personagens, pela língua dissecada, impiedosa e niveladora com a qual sabe marcá-los, pela velocidade com que arrasta o conto para o seu *explicit* de *haikai* narrativo, pode ser considerado o mais pessoal inventor do pós-modernismo brasileiro. Fundador, em 1945, em Curitiba, da revista *Joaquim*, o paranaense Dalton Trevisan (Curitiba, 1925) é autor de numerosas coletâneas de contos e novelas que vão das *Novelas nada exemplares* (1959), através de *Cemitério de elefantes*, *Morte na praça* (1964), *O vampiro de Curitiba* (1965) e *A guerra conjugal* (1969), até *Meu querido assassino* (1983) e *Ah, é?* (microcontos, 1994).

2.3. entre o conto e o romance

O conto é, efetivamente, o gênero em que majoritariamente se revela a originalidade da nova literatura brasileira. O gênero, como vimos, tem origem longínqua, interceptando a Europa de Maupassant e o Novo Mundo de Edgar Allan Poe, e tem em Machado de Assis o seu primeiro paradigma da tradição nacional. O modernismo de Alcântara Machado, de Aníbal Machado, de João Alphonsus, mas sobretudo de Mário de Andrade, fixa-lhe aquele caráter de paradigma de conteúdos que o torna essencial para a velocidade da escrita moderna. Guimarães Rosa lhe dissecou a forma fazendo da linguagem a portadora de sentido de suas tramas (*Estas histórias*, 1962, entre as quais figura um conto de expressão translinguística, como *Meu tio o Iauaretê*).

Quase todos os narradores atuais são ao mesmo tempo autores de contos e de romances, embora alguns deles, como Dalton Trevisan, declarem-se partidários exclusivamente da forma fechada e unidirecional do conto, veiculadora de situações extremas com um *explicit* significativo. Mesmo o memorialismo, estruturando-se autobiograficamente em sucessões de retratos e contos exemplares, torna-se tributário do gênero. E eis que se escreve aqui a parábola de um poeta e de um homem público como Pedro Nava (1903–84), a

quem já nos referimos como poeta e que, somente no fim da vida, conclusa com suicídio, torna-se memorialista proustiano, cinzelando, em um barroco quadro societário todo seu, alguns retratos de personagens. Em sua unidirecionalidade diegética, tais retratos são, de fato, verdadeiros continhos (*Baú de ossos*, 1972; *Galo das trevas*, 1981; *O círio perfeito*, 1983). Junto a ele não parecerá estranho citar um memorialista refinado como Antônio Carlos Villaça (nascido em 1928: *O nariz do morto*, 1970; *O anel*, 1972; *O livro de Antônio*, 1974).

Difícil criar conjuntos temáticos, ideológicos ou mesmo estilísticos entre os narradores brasileiros da atualidade. Seria talvez uma solução aquela de fragmentar a unitária república das letras em várias republiquetas regionais. Mas se é verdade que o tropismo Rio de Janeiro–São Paulo se atenuou com os anos, é também verdade que os escritores atualmente se movem com a mesma facilidade com que se difundem ideias e técnicas literárias, de modo que praticamente não há mais autores regionais no sentido etimológico do termo. Buscamos, então, optar pela descrição daquilo que é ainda uma nebulosa, na qual somente os pósteros poderão ver, decantados os verdadeiros valores universais, um critério vagamente cronológico ou, como voltou à moda, geracional.

Abre esse novo elenco sob o signo da modernidade o paulista Geraldo Ferraz (1905–79), romancista e autor de contos, que aparece na cena literária brasileira no imediato pós-guerra como autor do romance *A famosa revista* (1945), em colaboração com Patrícia Galvão (1910–1952), a Pagú de Oswald de Andrade e do modernismo antropofágico, que fora autora, por sua vez, de um “romance proletário” como *Industrial Park* (1933). Depois, Ferraz se impõe na cena literária com o romance *Doramundo* (1957, que terá um *revival* vinte anos depois com o filme de mesmo título, dirigido por João Batista de Andrade) e com os contos de *Km 63* (1969).

O grupo de escritores do Norte e do Nordeste compreende tanto o cearense Moreira Campos (nascido em 1914), professor e narrador de rara maestria na estruturação do conto breve até um final sempre inesperado (de *Vidas marginais*, 1947, até *Os doze parafusos*, 1978 e

Dez contos escolhidos, 1981) quanto o mato-grossense José J. Veiga (nascido em 1915), autor de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), contos marcados, no dizer de Antonio Candido, “por uma espécie de tranquilidade catastrófica”. As obras que se seguem, desde *Hora dos ruminantes* (1966); *A estranha máquina extraviada* (1968); *Sombras de reis barbudos* (1972); *Aquele mundo de vasabarro* (1982), até *O relógio Belisário* (1995), confirmam essa postura humana, junto de um crescente refinamento estilístico.

Baiano, poeta da geração de 45, no sentido cronológico, mas bastante afastado da escola (*Chuva sobre duas sementes*, 1945; *Jogo chinês*, 1962), Jorge Medauar (nascido em 1918) nos aparece como um narrador capaz de superar o gênero regionalista, no qual ele estaria por seus temas (*Água preta*, 1958; *A procissão e os porcos*, 1963), com um estilo moderníssimo, focalizado mais sobre o “ponto de vista” que sobre a pesquisa linguística. Também do Nordeste, Carlos Castelo Branco (nascido em 1920) constrói a prosa de seus *Continhos brasileiros* (1952) e de seus romances (*Arco do triunfo*, 1959) na perspectiva de seu Piauí natal. Enquanto o alagoano Breno Accioly (1921–66), narrador colorido e vigoroso no volume de estreia (*João Urso*, 1944), em que várias componentes culturais se confrontam na criação de um clima alucinado de loucura e brutalidade, com um Freud apreendido em sua vida cotidiana de médico, termina por atingir uma nova popularidade com a recente publicação de seus contos inéditos.

Também baiano, Dias Gomes (nascido em 1922) saiu do anonimato como autor dramático em 1960, com o sucesso em nível nacional e internacional de *O pagador de promessas*, peça da qual falaremos em seguida, no capítulo dedicado ao teatro. As experiências de narrador incluem romances juvenis (de *Duas sombras apenas*, 1945, até *A dama da noite*, 1947) e os contos da maturidade (*Sucupira, ame-a ou deixe-a*, 1982; *Odorico na cabeça*, 1983).

Filho de Graciliano, jornalista e crítico literário, o alagoano Ricardo Ramos (1929– 92) completa o quadro dos narradores nordestinos com a sua farta produção de contos (uma dezena de volumes, desde *Tempo*

de espera, 1954, até *Os inventores estão vivos*, 1980) e romances (*Memória de setembro*, 1968; *As fúrias invisíveis*, 1974), nos quais um estilo sóbrio sublinha a sempre bem estruturada construção da trama.

A legião dos mineiros se abre com Murilo Rubião (1916–81), que sabe resgatar seus temas kafkianos, suas histórias de insólito absurdo, com um patético e desmistificador sorriso mineiro (*O ex-mágico*, 1947; *Os dragões*, 1964; *O pirotécnico Zacarias*, 1974; *A casa do girassol vermelho*, 1978). Também mineiro, Otto Lara Resende (1922–93), que após a estreia com *O lado humano* (1952), impõe-se com os relatos crus de *Boca do Inferno* (1957) e com os contos de *O retrato na gaveta* (1962), para depois aprofundar-se no ritmo de diário do pseudo-romance de costume no “prosaísmo de um caderno de notas” (Antonio Candido) de *O braço direito* (1963). Autor perfeccionista, capaz de uma prosa exata e cheia de graça, Otto Lara Resende reescrevia continuamente e quase obsessivamente as suas obras até chegar àquela qualidade que era a sua meta prefixada e que ele algumas vezes tocou.

Incursão de seus últimos anos de vida, os três longos contos de Paulo Emílio Sales Gomes (1916–77), recolhidos em *Três mulheres de três PPP* (1977), demonstram a sabedoria estilística e a graça da invenção daquele que foi o maior crítico de cinema brasileiro.

Rotulado como neorrealista, Carlos Heitor Cony (nascido em 1926) é um escritor fecundo que, com uma única passagem pelo relato autobiográfico (*Informação ao crucificado*, 1961, história de um jovem seminarista que perdeu a fé), dedica-se exclusivamente ao romance de costume, satirizando a burguesia carioca da qual assume a linguagem (*O ventre*, 1958, e *Matéria de memória*, 1962, até o recente *Quase memória*, 1995).

Enfim, a problemática do emigrante, a sua angústia, a sua insegurança e a sua solidão alienada são os temas recorrentes da prosa de Samuel Rawet (nascido na Polônia em 1929 e depois emigrado para o Brasil e morto em 1984). Os títulos de seus livros já denunciam a problemática desse autor (desde *Contos do imigrante*, 1956, até

Viagens de Ahasverus à terra alheia, 1970), com que se completa este nosso resumo, conscientemente incompleto e exemplar.

2.4. Ideologias, antropologias e ecologias. A prosa dos nascidos nos anos 1930–1960

Também aqui os nomes são inumeráveis e ainda maior é a possibilidade de olvidar algum. Valha o critério da notoriedade dentro e fora do Brasil: um critério talvez pouco aceitável no plano dos valores literários, mas eficaz para quem tenha decidido acompanhar, em uma história da literatura, a fortuna das obras e o gosto dos destinatários de cada período.

Também nesse caso a cronologia e uma certa linha de continuidade de escolhas narrativas nos aconselham a começar a nossa viagem pelo Nordeste do país. O maranhense José Louzeiro (nascido em 1932) estreia na narrativa intimista (*Depois da luta*, 1958), arriscando-se posteriormente na novela de crítica social, ambientada na cidade grande, violenta e cruel (*Acusado de homicídio*, 1969) e no conto para a infância (*Judas arrependido*, 1969), enquanto Miguel Jorge (nascido em 1933) se propõe como cantor apaixonado da terra goiana (desde seus contos de *Antes do túnel*, 1966 e *A descida da rampa*, 1993, até o quadro de *Veias e vinhos*, romance, 1981, e a deliciosa novela *Ana Pedro*, 1994, cujo *explicit* revelador recorda o epílogo de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa). Por sua vez, Esdras do Nascimento (Piauí, 1934) permeia de elegância e ironia a sua obra de romancista, ensaísta e autor de contos (desde *Solidão em família*, 1963, e *Convite ao desespero*, 1964, até *Jogos da madrugada*, 1983). Romancista original que soube superar os confins regionalistas para se tornar escritor internacional, sem perder o sabor da terra, o baiano Antônio Torres (nascido em 1940) é, por sua vez, autor de uma obra que foi crescendo ao longo dos anos, desde *Um cão uivando para a lua* (1972), passando por *Os homens dos pés redondos* (1973), *Essa terra* (1976), aquele de maior sucesso e mais conhecido no exterior, até *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991). Domingos Pellegrini Júnior (Pará,

1949), poeta e jornalista, distingue-se como narrador sobretudo por seus contos imaginosos e bem escritos (desde *O homem vermelho*, 1977, até *Paixões*, 1984), enquanto o ex-marinheiro Moacir C. Lopes (Ceará, 1927) usa uma prosa introspectiva ligada à simbologia marinha (*Maria de cada porto*, 1959; *A ostra e o vento*, 1964, levado às telas em 1996).

Autor de contos, de prosas que, como disse Helena Parente Cunha, “levam consigo o signo da vida profundamente vivida”, Edilberto Coutinho (1933–95) escreveu sobretudo sobre jogos: jogos de amor e de sexo, jogo político, jogo de carnaval e jogo de solidão e morte (desde *Onda boiadeira e outros contos*, 1954, até *O jogo terminado*, 1983, e *Os jogos*, 1984), mas especialmente jogo esportivo. As onze histórias de futebol de seu livro mais famoso — *Maracanã, adeus* (1980) — ficaram na história da literatura brasileira como marca do conto pós-moderno.

Autor de duas novelas de singular intensidade (*Lavoura arcaica*, 1976; *Um copo de cólera*, 1978), o paulista Raduan Nassar (nascido em 1935), embora tendo anunciado o seu definitivo abandono da literatura, pode ainda contar com seu público, que lhe prolonga o sucesso conseguido no fim dos anos 60. Na mesma senda de uma escritura de grande impacto narrativo se situa a prosa do carioca Sérgio Sant’Anna (nascido em 1941: *Confissão de Ralfo*, autobiografia imaginária, 1975; *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, 1982), enquanto os contos de Regina Célia Colônia, também ela carioca, exploram o mundo do sonho e da evocação poética (*Canção para o totem*, 1975).

O sucesso italiano de *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão (Araraquara, 1936), então proibido pela censura no Brasil, foi a premissa do lançamento internacional desse autor que colocava em seus contos a própria experiência de jornalista e de intelectual engajado, dono de um estilo direto e forte na descrição de situações apocalípticas nas megalópoles hodiernas, em que São Paulo é igual a Nova York e a América Latíndia, como ele a chama, é homóloga da América *tout court*. As obras se distribuem entre a brevidade do conto

(*Depois do sol*, 1965; *Pega ele, silêncio*, 1968; *Cadeiras proibidas*, 1976) e o afresco do romance (*Bebel que a cidade comeu*, 1968; *Não verás país nenhum*, 1981; *O verde violentou o muro*, 1984; *O ganhador*, 1987, com uma incursão nos mitos da *Cuba de Fidel* (1978)).

Na mesma onda de denúncia e protesto se insere Fernando Gabeira (Minas, 1941), cujo primeiro livro (*O que é isso, companheiro?*, 1979), traduzido em vários países no momento de maior interesse internacional pelo Brasil, assegurou-lhe um sucesso *extra moenia* que não pôde evidentemente premiar também as obras sucessivas, ainda que de igual intenção ideológica e memorialística (*O crepúsculo do macho*, 1980; *Entradas e bandeiras*, 1980; *Hóspede da utopia*, 1981; *Diário da crise*, 1984).

Também aqui o grupo dos mineiros é o mais numeroso dentre os novos narradores brasileiros. Quase exclusivamente autor de contos é Wander Piroli (nascido em 1931: *A mãe e o filho da mãe*, 1966; *A máquina de fazer amor*, 1976; *Minha bela putana*, 1984), enquanto Oswaldo França Júnior é autor essencialmente de romances (1936–1989: desde *O viúvo*, 1965, e *Jorge, um brasileiro*, 1967, até *A procura dos motivos*, 1980, e *O passo bandeira*, “história de aviadores”, 1984). Autor de contos e romancista de grande finura estilística é Ivan Ângelo (nascido em 1936: *A festa*, 1976, romance; *Casa de vidro*, 1979, contos). E ainda narrador, além de crítico e ensaísta, é um “profissional da literatura” como Silviano Santiago (nascido em 1936: *O banquete*, 1970, contos; *O olhar*, 1974; *Em liberdade*, 1981, novela-ensaio, imaginária continuação das *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos; e *Stella Manhattan*, na qual, em uma Nova York cosmopolita, as relações sexuais entre personagens pertencentes a minorias étnicas são vistas através dos olhos de um homossexual brasileiro). Ainda originários de Minas, Roberto Drummond (nascido em 1939) destaca-se nos anos 70 pela ruptura das normas gráficas, sublinhando com o uso de figuras, fotografias, sinais gráficos, a novidade do texto e de um projeto diegético eminentemente popular (*A morte de D. J. em Paris*, 1975; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, 1978), e Luiz Vilela (nascido em 1943), editor e diretor da revista *Estória* em

Belo Horizonte, totalmente dedicada ao conto e suprimida nos anos da ditadura, é autor ele mesmo de contos recolhidos posteriormente em volume, desde *Tremor de terra* (1967) até *Tarde na noite* (1970). Mas já nas prosas de *Nubar* (1968), Vilela tentara uma escrita automática entregando, enfim, com o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979), o seu testemunho sobre a vida de um jornalista em São Paulo.

João Antônio (São Paulo, 1937–96) se revela, com *Malagueta, perus e bacanaço* (1962), *Leão de Chácara* (1975) e *Dedo duro* (1982), cronista por antonomásia da cidade. Enfim, compositor, cantor, ator e homem de teatro de nome internacional, Chico Buarque (nascido em 1944) estreia como narrador com a “novela polêmica” *Fazenda modelo* em 1975. Seu retorno à narrativa acontece somente nos anos 90 com o romance breve *Estorvo* (1991), lançado com pompa no Brasil e no exterior, ao qual se seguiu recentemente *Benjamin* (1995).

Se passamos agora às extremidades do Brasil, encontraremos ao Sul, na Porto Alegre gaúcha, um grande cronista, autor de pequenas cenas da atualidade, como Luis Fernando Verissimo (nascido em 1936), filho de Érico Veríssimo. Suas divertidas crônicas são continuamente recolhidas em volume para o divertimento dos leitores aficionados (desde *O popular*, 1973; *A mesa voadora*, 1978, “crônica de viagens e banquetes”; *O analista de Bagé*, 1981; até *A velhinha de Taubaté*, 1983). Encontraremos também um narrador refinado e discreto como Caio Fernando Abreu (1948–96), que, em sua breve vida de escritor marginalizado, nos deu um pequeno ciclo de prosas urbanas com personagens isolados no mundo e prisioneiros de si mesmos. Seus contos e romances de formação, como ritos de passagem, possuem uma dimensão surrealista em que se evidencia o conflito entre indivíduo e sociedade (*Morangos mofados*, 1989; *Onde andaré Dulce Veiga?*, 1990; e, póstumo, *Bem longe de Marienbad*, 1996). Colega de Caio Fernando Abreu na universidade do Rio Grande do Sul, João Gilberto Noll (nascido em 1946) retrata o Brasil dos anos totalitários em contos tensos de vida e de morte e romances de preocupação existencial (de *O cego e a dançarina*, 1980, até *Hotel Atlântico*, 1989, e *Harmada*, 1992).

De todo modo, o narrador rio-grandense de maior prestígio hoje é considerado Moacyr Scliar (nascido em 1937), que explora em romances e contos de bela feitura literária a sua qualidade de centauro da vida: médico e escritor, judeu e gaúcho (“foi a minha condição de judeu que deu origem à ironia e à ferocidade... O humor melancólico dos meus livros é, na realidade, uma forma irônica de reclamar e ao mesmo tempo de revelar a minha discordância”), russo por ascendência familiar e brasileiríssimo pela cultura e cosmovisão (desde os contos de *Estórias de médico em formação*, 1962, e as crônicas de *Os mistérios de Porto Alegre*, 1976, até os romances como *O exército de um homem só*, 1973; *O centauro no jardim*, 1980; e *A estranha nação de Rafael Mendes*, 1983).

Passando agora ao Norte, verificaremos como o grande sucesso nacional e internacional conseguido com o primeiro livro, *Galvez imperador do Acre* (1976), não tornou a premiar as experiências sucessivas de Márcio Souza (Manaus, 1946), intelectual poliédrico, cineasta, teatrólogo, editor, ensaísta, crítico, ainda que os romances como *Mad Maria* (1980), *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), até *A caligrafia de Deus* (1994) mantenham muitas características de humoris mo e estilo do primeiro folhetim. Coisa que prova, ainda uma vez, que o sucesso de um livro depende muitas vezes de fatores extraliterários: neste caso, da presença da Amazônia no imaginário dos leitores de todo o planeta e a realidade de um livro que, desde a capa, promete contar, em tempos de ditadura,

a vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas, e a burlesca conquista do território acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio, para a delícia dos leitores.

Uma Manaus diversa é o quadro do único, por ora, romance de outro jovem romancista amazônida, Milton Hatoum (nascido em 1952), que, em uma prosa de propensão lírica, narra o retorno de uma mulher de origem libanesa à mítica cidade da infância. Busca proustiana de um tempo e um espaço perdidos, este *Relato de um certo Oriente* (1989) anuncia talvez uma nova virada na futura prosa brasileira. Assim como o anunciam as três experiências narrativas (*Aberração*, contos, 1993; *Onze*, 1994; e *Os Bêbados e os sonâmbulos*, 1996, romances) de

Bernardo Carvalho (nascido em 1962), que mergulha em uma virtuosística prosa urbana as suas deliciosas “histórias” de um Brasil praticamente mundializado, ou ainda as invenções romanescas (*Malthus*, 1989; *Arquipélago*, 1992; *Polígono das secas*, 1996) de outro autor irreverente e ludicamente comprometido como o ítalo-paulista Diogo Mainardi (nascido em 1962), que, escritor minimalista e paradoxal, com a sua feroz comicidade, busca uma releitura em tom farsesco dos lugares-comuns da literatura e da vida brasileira, da mítica Ilha Brasil à ainda mais mítica literatura do sertão.

2.5. As escritoras

O memorialismo foi sempre considerado um apanágio da literatura feminina: se é verdade que a escrita das mulheres é sempre metafórica, baseada no eixo vertical daquela que permanece parada em sua casa, recordando, enquanto ao homem viajador, que se desloca no tempo e no espaço, caberia antes uma escrita metonímica, horizontal. Mas também aí tudo está progressivamente mudando, nivelando-se nas escolhas poéticas como lógica consequência da mudança da qualidade de vida de homens e mulheres.

Neste fim de século, as grandes senhoras da literatura brasileira, consagradas a partir da entrada na Academia Brasileira de Letras, são oficialmente Rachel de Queiroz, de quem já falamos anteriormente, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon. Mas em torno a estas há uma legião de escritoras que povoa a cena brasileira e a enriquece com sua específica cosmovisão. Nos anos 30, quando Rachel de Queiroz entra em cena com *O quinze*, pareceria redutivo e até mesmo racista falar de literatura no feminino. Teria parecido uma forma de *apartheid* que nem as mulheres teriam aceitado, nem a crítica de ambos os sexos ousado propor. Mas hoje, quando a contribuição das mulheres à vida pública do país em todos os setores aparece tão fortemente, é talvez aconselhável voltar a grupos como sexo, raça, categoria e região para melhor apreciar a visão de mundo de cada categoria e, assim, a contribuição de cada uma àquele grupo superior que continuamos a

chamar de literatura brasileira. Na impossibilidade, por ora, de reconstruir plausíveis “famílias” estéticas, também aqui uma ordem vagamente cronológica nos ajudará a examinar o conjunto das escritoras sob um perfil que, se não é rigorosamente geracional, é e sempre será aquele de um tempo *in progress*, isto é, em mutação.

O primeiro nome que vem à mente é aquele de Elisa Lispector (nascida em 1911), radicada no Brasil na juventude, como a mais célebre Clarice, que soube utilizar a própria experiência de socióloga na construção de um romance intimista (de *O muro de peras*, 1952, até *Corpo a corpo*, 1983), de convincente penetração psicológica sobre o terreno da “família brasileira”. Os mesmos dotes de escrita distinguem a narrativa de Zélia Gattai (nascida em 1916), cujo mítico sodalício com Jorge Amado fixou-se em dezenas de páginas de grande importância documental. Com seu saboroso estilo de “contadora de histórias”, Zélia estreou em 1979 com *Anarquistas, graças a Deus*, diário *best-seller* de sua infância de filha de imigrantes italianos na São Paulo do início do século. A veia memorialística prossegue com o relato de sua vida com Jorge Amado, os anos do exílio e a perseguição política (de *Um chapéu para viagem*, 1982, até *Chão de meninos*, 1989) até tocar o romance (*Crônica de uma namorada*, 1995), que da experiência precedente conserva o tom cúmplice do livro de memórias.

Também cronista e dramaturga, teatróloga e crítica literária, Dinah Silveira de Queiroz (1910–82), descendente de ilustres bandeirantes paulistas, afirma-se com *Floradas na serra* (1939), história de amor ambientada no sanatório de Campos do Jordão, a Clavadel¹⁹⁹ do Brasil, dedicando-se em seguida ao romance histórico de tema nacional (*Margarida La Roque — A ilha dos demônios*, 1949; *A muralha*, 1954; *Verão de infieis*, 1968; até *Eu venho — Memorial de Cristo I*, 1974; e ao romance breve de refinada elaboração: *A sereia verde*, 1941; *Café da manhã*, 1969).

Mestre na construção da trama, Lygia Fagundes Telles (nascida em 1923) marca a literatura brasileira com os seus contos e romances que, ultrapassando o autobiografismo de ambiente paulista, enriquece-nos

com cenas de intimidade familiar e de evocação da infância que fazem pensar em Alain Fournier. Embora Lygia tenha alcançado grande popularidade com romances como *Ciranda de pedra* (1954), que nos anos 80 foi transformado em uma das telenovelas mais famosas no Brasil e no exterior, ou como *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973), até *As horas nuas* (1989), a sua vocação é o conto. Neste, de *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949), até *Antes do baile verde* (1972) e *Seminário dos ratos* (1977), a autora consegue criar, com cintilante imaginação, “pequenas obras-primas de trépida, íntima inquietude” (Paulo Rónai).

Os posseiros (1955), romance de estreia da carioca Maria Alice Barroso (nascida em 1926), é uma narrativa de tese de teor político, que lança sua autora na cena literária em que ela se distinguirá, em seguida, pelo experimentalismo formal (até o grafismo) e conteudismo de *História de um casamento* (1960) e de *Um simples afeto recíproco* (1962). O sucesso de *Quem matou Pacífico?* (1969) é sancionado em 1976 pelo filme de Renato Santos Pereira, enquanto uma nova linha narrativa se anuncia com *O globo da morte* (1981).

De origem galega, também Nélida Piñon (nascida em 1934) sabe unir experimentalismo e realismo, passionalidade e grafismo de vanguarda, em seus refinados contos e romances (de *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, 1961; *Fundador*, 1969; *A casa da paixão*, 1972; *O calor das coisas*, 1980; até *A república dos sonhos*, 1984). Escritora aristocrática, Nélida, por suas atmosferas rarefeitas, por sua frequência de um mundo hiper-real, tornou-se nos últimos anos nome de referência imprescindível no quadro da narrativa latino-americana contemporânea. Em 1996 lhe foi atribuído o prestigioso prêmio Juan Rulfo e o cargo de presidente da Academia Brasileira de Letras.

Mas há outras autoras que, com empenho e originalidade, avançam em sua trajetória poética. Julieta de Godói Ladeira (São Paulo, 1932: desde *Passe as férias em Nassau*, 1962, até *Era sempre feriado nacional*, 1984) é autora de romances e contos de bom feitio, mas sobretudo presença na cena literária brasileira. Autora de contos, romancista, jornalista e atriz, a catarinense Edla Van Steen (nascida em 1936)

aparece na cena literária em 1974, com *Memórias do medo*, ao qual se seguem, em 1977, os contos de *Antes do amanhecer*. De origem italiana, Marina Colasanti (nascida em 1937) mergulha na escrita das mulheres a sua experiência de jornalista, cronista, pintora e socióloga, atenta aos problemas do cotidiano, tratados por ela com sorridente feminismo (de *E por falar em amor*, 1984, até *Ana Z, aonde vai você?*, 1994, e *Eu sei, mas não devia*, 1996). Por sua vez, a gaúcha Lya Luft (nascida em 1938), poetisa e tradutora de literatura alemã e inglesa, reflete em seus romances (*As parceiras*, 1980; *A asa esquerda do anjo*, 1981; *O quarto fechado*, 1984) o conflito de identidade de uma moça nascida no Brasil, de um pai de origem alemã e mãe brasileira, que se interroga continuamente sobre a própria qualidade de mulher marginalizada em todas as direções. Ana Miranda (nascida em 1951) entra na literatura em grande estilo em 1989, com o romance histórico *Boca do inferno*, biografia romanceada de Gregório de Matos, do qual é protagonista, no século XVII, a Bahia do Padre Antônio Vieira e de Gregório. Um sucesso que a autora procurará repetir em 1991, com o *Retrato do rei*, relato da Guerra dos Emboabas que, no início do século XVII, vira em frentes opostas os habitantes de São Paulo e os portugueses para o controle da região aurífera de Minas Gerais.

A literatura feminina e feminista brasileira conta também com muitas adeptas do gênero erótico, cultivado com elegância tanto na poesia quanto na prosa, cujos exemplares mais significativos nos anos 80 são as antologias de poesia *Carne viva*, organizada por Olga Savary em 1984, e de contos *O prazer é todo meu*, também esta de 1984, de Márcia Denser. Interessante aqui a experiência de escrita das baianas Helena Parente Cunha (nascida em 1929), crítica e poetisa (os contos de *Os provisórios*, 1980; *A casa e as casas*, 1996; e o romance *Mulher no espelho*, 1983); de Sônia Coutinho (nascida em 1939), jornalista e narradora (*Venenos de Lucrecia*, 1978; *O jogo de Ifá*, 1980), ou da cearense Joyce Cavalcanti (nascida em 1949), narradora interessante com os contos em *De dentro para fora*, 1978; *Inimigas íntimas*, 1994; e a prosa erótico-poética de *Livre e objeto*, 1980.

A última praia da narrativa feminina é, por ora, exemplarmente, pois já objeto de exportação, aquela de uma “aluna” de Rubem Fonseca,

Patrícia Melo (nascida em 1963), que chegou à literatura após uma experiência jornalística que lhe enxugou a prosa, enriquecendo-a com aquela dose de malvadez purificadora, própria da literatura juvenil de cada país (*Acqua toffana*, 1993; *O matador*, 1995).

2.6. Ficção científica, esoterismo e astrologia como últimas utopias

Em um mundo projetado na direção do futuro, como aquele em que vivemos, e em um mundo que, hoje mais que nunca, usa a ironia como corretivo e descanto de sua “ânsia de superação”, uma história literária não pode ignorar a literatura de ficção científica: na qual utopia e ironia se confrontam e se equilibram, tirando da experiência do presente os modelos de comportamento futuro. E não a pode ignorar um país como o Brasil, que, pela situação cultural, histórica e sociológica, serve ele mesmo como objeto de interpretação de ficção científica e de experimentação dos limites desta.

A ficção científica tem seu lugar na recente literatura brasileira: onde é cultivada, costuma-se dizer, desde 1926, quando saiu *O presidente negro ou o choque das raças* de Monteiro Lobato, que é mais uma prefiguração (com angulação ligeiramente racista em relação aos negros) grotesca e panfletária de um futuro bem próximo. Mas, excetuando-se outros poucos precedentes no gosto sobretudo da antecipação social (o conto *A descoberta do impossível*, ambientado no ano de 1988 e na capital brasileira de nome Brasília, escrito em 1928 por Aderbal Jurema; *A filha do Inca ou República 3000* de Menotti del Picchia, 1936; *3 meses no século 81*, de Jerônimo Monteiro, 1947), o gênero é todo dos anos 60 e 70. Inaugura-o Dinah Silveira de Queiroz com *Eles herdarão a terra* (1960), livro no qual se acentua aquele gosto pelo fantástico que já inspirara *Margarida La Roque* (1950); e o perpetuam escritores e críticos como Jerônimo Monteiro (nascido em 1908: *Fuga para canto algum*, 1961; *Os visitantes do espaço*, 1963), André Carneiro (nascido em 1932: *Diário da nave perdida*, 1963; *O homem que adivinhava*, 1966), Guido

Wilmar Sassi (nascido em 1922: *Testemunha do tempo*, 1963) e Levy Menezes (nascido em 1930: *O 3º planeta*, 1965).

Porém, mais que no romance, é também no conto que o escritor de ficção científica encontra a própria medida. Nas antologias de autores nacionais que, após o sucesso da primeira coletânea, toda de narradores estrangeiros, publicada em 1958 com uma introdução de Mário da Silva Brito, subseguem-se sempre com maior frequência (*Antologia brasileira de ficção científica*, 1961; *História do acontecerá*, 1962; *Além do tempo e do espaço*, 1965), encontramos nomes novos e nomes de escritores já conhecidos e afirmados em outros gêneros poéticos e narrativos: Rachel de Queiroz, Domingos Carvalho da Silva (que publica contos de ficção científica também no volume *A véspera dos mortos*, 1966), Lygia Fagundes Telles, até Antônio Olinto (nascido em 1919, já lembrado como poeta e narrador, autor de uma trilogia africana: *A casa da água*, 1969; *O rei de Kheto*, 1980; *Trono de vidro*, 1987) e Zora Zeljian, que coloca no gênero a sua experiência de antropóloga e folclorista.

Entre os textos literariamente mais interessantes, sem dúvida estão *As noites marcianas* (1961), de Fausto Cunha (nascido em 1935: uma espécie de Calvino brasileiro, também na forma narrativa), que obtém efeitos de finíssima ironia com o sistema do estranhamento: pelo qual, aos olhos do marciano que parte para a descoberta dos terrestres munido de todos os adereços de ouro e espelinhos que foram apanágio dos europeus descobridores de Américas, assim como aos olhos do terrestre remanescente de mundos diversos, o animal “estranho” é justamente, por excelência, o homem. Nos últimos anos, a ficção científica se fixou sobre um nível médio segundo os esquemas internacionais, sugeridos pelo cinema e pela televisão.

E tem lugar aqui também o fenômeno de exportação da literatura brasileira que um historiador estrangeiro não poderia ignorar, no mínimo pelo enorme sucesso de público em todos os países e em todas as línguas, e não obstante todas as críticas que foram dirigidas, no Brasil e mais ainda no exterior, contra um gênero considerado sublitteratura. Refiro-me às obras astrológicas e esotéricas de Paulo

Coelho (nascido em 1947), que, desde *O diário de um mago* (1987) até *O alquimista* (1988) e *Nas margens do Rio Pedra* (1995), atrai, para esse gênero menor e diverso da literatura brasileira, milhares de leitores inocentes. O mundo tem necessidade de sonhos.

3. Poesia: “A arte deve servir”

3.1. Os poetas “pós-45”

Em 1944, Mário de Andrade — que, como já se viu, sentia-se já fora do jogo desmistificatório, mas alienante, do primeiro modernismo — fez uma clara profissão de engajamento, em sentido anti-hedonista:

Não faço arte pura. Nunca fiz. Neste particular, sinto estar em desacordo com amigos e camaradas queridos, amigos e camaradas que tenho na conta de mestres [...]. A arte tem de servir.

Será daqui que — explorando a experiência estetizante da geração de 45, mas absorvendo dela alguns valores formais e atraindo, para uma diferente práxis participante, não poucos atores da geração precedente — se moverão os poetas “pós-45”. Se quisermos continuar o elenco na forma geracional que hoje em dia voltou à moda, eis que à geração de 45 veremos se sobrepor a geração de 50, como a onda que mistura suas águas ao refluxo da precedente. Os nomes são, entre outros, aqueles de Ferreira Gullar, Heitor Saldanha, Reinaldo Jardim, Fernando Mendes Vianna, Luís Paiva de Castro, Fernando Pessoa Ferreira, José Godói Garcia, José Alcides Pinto, Audálio Alves. Logo em seguida, mas com diferenças que aos interessados parecem macroscópicas, ainda que limitadas ao plano das poéticas e das intenções literárias, subirá à ribalta a geração de 60: Affonso Romano de Sant’Anna, José Carlos Capinam, Félix de Ataíde, Eduardo Alves da Costa: em suma, os poetas aos quais abre espaço Manoel Sarmiento Barata em sua antologia do “engajamento” *Canto melhor* (Rio de Janeiro, 1969).

O denominador que é comum a estas diversas personalidades poéticas e que lhes estimula a buscar mestres e companheiros nos poetas das gerações precedentes, é o engajamento social e político. Eis então recuperado, entre as vozes de 22, o Mário de Andrade da *Ode ao burguês* (“Eu insulto o burguês!... A digestão bem feita de São Paulo”). Junto a ele, entre os homens de 30, sobretudo o Carlos Drummond de *Vamos de mãos dadas* (“Estou preso à vida e olho meus companheiros. Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças”). Mas há também Vinicius de Moraes, o Vinicius do violão e do olhar sedutor para a mulher, que um dia descobrira o operário:

[...] certo dia
À mesa, ao cortar o pão
O operário foi tomado
De uma súbita emoção
Ao constatar assombrado
Que tudo naquela mesa
— Garrafa, prato, facão —
Era ele quem os fazia
Ele, um humilde operário,
Um operário em construção.
[...]
E um fato novo se viu
Que a todos admirava:
O que o operário dizia
Outro operário escutava.
E foi assim que o operário
Do edifício em construção
Que sempre dizia sim
Começou a dizer não.

Os jovens escolhem, rejeitam, recortam: criam para si os próprios contemporâneos. João Cabral cartesiano e mineral não serve; mas serve o João Cabral do engajamento social de *Cão sem plumas* e de *Morte e vida severina*. Servem, entre os homens de 45, Bueno de Rivera, profeta de igualdades futuras, e Carrera Guerra, embebido de vitalismo, de Walt Whitman e de Maiakóvski. Serve o Solano Trindade de *Cantarei ao meu povo* (1961), em que retorna o verso popularesco de “Tem gente com fome”.

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo

parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Mas, melhor, serve à aspiração de clareza e de comunicabilidade de Geir Campos (nascido em 1924: *Rosa dos rumos*, 1950; *Canto claro*, 1957; *Operário do canto*, 1959; *Tarefa*, 1982):

Eu quisera ser claro de tal forma
que ao dizer
— rosa!
todos soubessem o que haviam de pensar.
Mais: quisera ser claro de tal forma
que ao dizer
— já!
todos soubessem o que haviam de fazer.

E serve o convite de Paulo Mendes Campos (1922–92) a baixar o olhar para o chão (*A palavra escrita*, 1951; *O domingo azul do mar*, 1957; *Poemas*, 1979), um outro poeta de 45 que, não por acaso, dará o melhor de si na crônica (*O colunista do morro*, 1964) e no *pastiche* prosa-poesia (*O tempo da palavra*) ou, mais explicitamente, em uma clara rejeição de um certo 45:

Não vou sofrer mais sobre as armações metálicas do mundo
Como o fiz outrora, quando ainda me perturbava a rosa.

Uma referência mais precisa a uma específica realidade brasileira (a campanha de alfabetização de Paulo Freire) está refletida na *Canção para os fonemas da alegria* do amazonense Thiago de Mello (nascido em 1926: também ele tendo chegado à poesia engajada após uma experiência formalista ao gosto de 45 (*Silêncio e palavra*, 1951; *Narciso cego*, 1952; *Lenda da rosa*, 1957)), mas também após um real engajamento político, que culminou com o exílio no Chile durante a ditadura (*Faz escuro mas eu canto*, 1965; *Canto do amor armado*, 1975; *Mormaço na floresta*, 1981):

porque unindo pedaços de palavras
aos poucos vai unindo argila e orvalho,
tristeza e pão

Toda a história da moderna poesia brasileira é um vai e vem entre forma e conteúdo, uma contínua reformulação de poéticas desalienantes e de retornos a controles formais capazes de conter o fluxo demasiado fácil de uma poesia de denúncia e de protesto. Um dos mais interessantes, também em sua parábola de escolhas estéticas e existenciais, é o maranhense Ferreira Gullar (nascido em 1930: *Um pouco acima do chão*, 1950; mas sobretudo *Luta corporal*, 1954; *Dentro da noite veloz*, 1975; *Poema sujo*, 1976; *Na vertigem do dia*, 1980), que após uma estreia pessoal nos moldes de 45, mas com uma força, uma compactação que poucos outros poetas de 45 alcançaram, lança-se na aventura concretista para reemergir dela “cantor popular”: com um gosto pela iteração paralelística, pelo som-sentido em que a lição do concretismo se mistura a um populismo sábio, de alta carga poética:

[...] um homem, chamado Tram,
entre as folhas e os troncos que cheiram a noite,
cauteloso se move
entre as folhas da noite, Tram Van Dam,
cauteloso se move
entre as flores da morte
Tram Van Dam
quinze anos se move
entre as águas da noite
dentro da lama
onde bate a aurora
Tram Van Dam
onde bate a aurora
Tram Van Dam
com a sua granada
entre cercas de arame
entre as minas no chão
Tram Van Dam
com o seu coração
Tram Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
sob o fogo inimigo
com o grampo no dente
com braço no ar
por você por mim
Tram Van Dam
onde bate a aurora

por você por mim
no Vietnam

Contra o “álibi formalista”, em uma tentativa de levar a poesia para o terreno onde esta se identifica com a ação, mas num espaço em que a poesia é ainda considerada forma cognoscível do mundo, move-se, entre 1962 e 1964, o grupo do “Violão da rua” (*Poemas em liberdade*, I e II, Rio de Janeiro, 1962; III, Rio de Janeiro 1964).

Guiando o grupo encontramos um dos poetas de 45, Moacir Félix (nascido em 1926: *Cubo de treva*, 1948; *Lenda e areia*, 1950; *Canto para as transformações do homem*, 1964; *Um poeta na cidade e no tempo*, 1966; *Em nome da vida*, 1981), portador de uma estética, ou de uma filosofia, tocada pelo primeiro existencialismo sartriano: se é verdade que nunca “pode o mundo ser posto entre parênteses”, e nós “escolhemos, escolhemos, escolhemos sempre”. Os resultados, no plano da realização poética, são desiguais: mas ali são outros valores que contam. Além do constante convite à clareza, à palavra transparente

a transparência proibida
por Deus e o Proprietário

de Reinaldo Jardim, esses poetas têm o gosto pelo fato cotidiano, em uma linha que não descende tanto do Manuel Bandeira poeta do corriqueiro, mas que se liga ao gosto do “*exemplum*-parábola” norte-americano. E eis o *Canto burguês para Marilyn Monroe* de Luís Paiva de Castro. Ou também, com uma recuperação afim àquela que acontece no mesmo período no teatro, cinema e na música “popular”, as interpretações modernas dos fatos e personagens históricos. Como para o mineiro Dantas Mota (1913–74), poeta de 45, de modos conscientemente áulico-épicas (de *Planície dos mortos*, 1945, a *Anjo de capote*, 1953).

3.2. A poesia da contemporaneidade

A participação pode também ser não específica, e não somente engajamento social e político. Pode ser consciência de contemporaneidade. E esta, tanto no plano estético quanto naquele da experimentação linguística. José Paulo Paes (nascido em 1918: *O aluno*, 1947; *Anatomias*, 1967) enfatiza os símbolos de sua dialética didascálica nas formas aprendidas da poesia concreta.

América LATina
AmÉRICA ladina

Luís Francisco Papi (nascido em 1929: *O arado branco*, 1959; *Poemas do ofício*, 1964) desenvolve, por sua vez, com sobriedade mineira, os temas da revolta drummondiana: com uma pesquisa linguística que se aproxima, porém, de João Cabral. E Reynaldo Valinho Alvarez (nascido em 1931), romancista, ensaísta, mas sobretudo poeta (*Cidade em grito*, 1973; *O sol nas entranhas*, 1982; *O continente e a ilha*, 1995), interioriza o percurso na cidade do Rio como itinerário nos mitos destruídos.

Em um belo ensaio panorâmico-interpretativo acerca da poesia mais recente, um dos protagonistas, o gaúcho Walmir Ayala (1933–91: de *Face dispersa*, 1955, através de *O edifício e o verbo*, 1961; *Memórias de Alcântara*, 1979; até *Águas como espadas*, 1983 e *O reino e as vestes*, 1986) indica o denominador comum das pesquisas poéticas em curso em uma paixão pelo objeto, pela visibilidade, pela classificação, até um concretismo esplendente de visualidade, a ponto de confundir a expressão verbal com o espaço visual (onde “confundir” equivale a fundir, para recriar o significado). São os dotes que também estruturam as investidas narrativas de Walmir Ayala, da prosa compacta dos *Diários* até os contos (*Ponte sobre o rio escuro*, 1974) e os romances (*À beira do corpo*, 1964; *A nova torre*, 1980). Um conjunto sólido e coerente sob o signo da poesia.

Para tal construtivismo poético (o poema projetado e executado como um “edifício sonoro, uma construção que canta”), contribuem juntamente o exemplo de João Cabral e do poeta-engenheiro Joaquim Cardozo e as contemporâneas experiências de arquitetura que, nos anos 50 e 60, giravam em torno da invenção de Brasília. Construtivos

foram os poetas concretistas e os poetas da “Práxis”: poetas construtivos como Foed Castro Chamma (nascido em 1927) com o seu “canto-edifício de magia” (*O poder da palavra*, 1959, que nos anos 80 desaguará em *Pedra da transmutação*); ou Augusto Estelita Luís (nascido em 1929: *Poesia jovem*, 1955; *Os objetos falados*, 1966; *Desafio*, 1967), pintor, narrador-poeta que pinta com o verso paisagens metafísicas de cavalos à maneira de De Chirico; e também poetas como Octávio Mora (nascido em 1933: *Ausência viva*, 1956; *Terra imóvel*, 1960; *Saldo trívio*, 1968; *Exiliurbano: andar térreo*, 1975), para quem o eterno fatigar-se de Ulisses (interessante esta reencarnação de Ulisses dos modernos poetas ibéricos, de Fernando Pessoa a Asturias²⁰⁰) é construção, ainda se material, a partir da “espuma inesgotável dos projetos”:

Vertiginosas construções do instante,
as viagens faziam-se redondas
e abarcavam o mundo: incompletos,
os círculos fechavam o viajante.

Experimentações mais sintagmaticamente discursivas são aquelas de Carlos Pena Filho (1930–60), cujas *Memórias do boi Serapião* (1956) de novo repetem, mas de maneira diluída, a lição de João Cabral; e de Renata Pallottini (nascida em 1931: *Acalanto*, 1952; *O cais da serenidade*, 1953; *A faca e a pedra*, 1965; *Amigas*, 1983), em cujos “depoimentos de poeta amargo” há, todavia, uma busca pessoal quase angustiante de expressão:

se a dor fosse um pedaço de pão duro
que a gente pudesse engolir com força
depois cuspir a saliva fora
sujar a rua os carros o espaço o outro

Podemos ainda incluir nesse grupo geracional de poetas pós-modernos um personagem prismático como o goiano Gilberto Mendonça Teles (nascido em 1931: *Sociologia goiana*, 1982), autor de uma obra em que se fundem experimentalismo, lirismo e vocação metapoética, e que ludicamente rejeita o enquadramento geracional:

Sou um poeta só, sem geração,
que chegou tarde à *gare* modernista

e entrou num trem qualquer, na contramão,
e vai seguindo sem sair da pista.

Ou podemos hospedar aqui o personagem esquivo e a poesia aristocrática de Alberto da Costa e Silva (nascido em 1931), cujas ascendências cultas, ancestrais e internacionais, Camões, a psicanálise e o surrealismo, conjugam-se com as vozes de casa, Manuel Bandeira e Jorge de Lima, na reconstrução nostálgica de uma remota paisagem de infância (*O parque e outros poemas*, 1953; *O tecelão*, 1962; *Livro de linhagem*, 1966; *As linhas da mão*, 1979; *A roupa no esten dal, o muro, os pombos*, 1981; *Consoada*, 1993; *Espelho do príncipe, Ficções da memória*, 1994).

3.3. Os novíssimos e o jogo das gerações: de 1960 a 1980

*Em bola de fogo este poeta caiu
do céu sobre as agulhas de rochedo e gelo.
Como Ícaro, ainda jovem. Mas ainda jovem
havia perguntado: “Mestre, qual é o sexo
das almas?” — e esta pergunta paga-se
com a morte em fogo sobre o gelo eterno.
— Jorge de Sena, 1970.*

São os versos que o poeta português Jorge de Sena dedicou a Mário Faustino (1930–62: *O homem e a sua hora*, 1955, depois em *Poesia*, 1966), morto em um acidente aéreo aos 32 anos. Com ele, Pedro Lyra abre a sua antologia da geração de 60, variadamente interpretada antes dele, por críticos como Nelly Novaes Coelho (1971) e Heloísa Buarque de Holanda (1980). Unindo uma experiência neossimbolista e surrealista à carga imagística de Pound e de Cummings, Faustino construíra o projeto (irrealizado) de um “poema longo, biográfico e cósmico” (a tentação de Jorge de Lima): restam dele somente fragmentos, testemunhas da recorrente sobreposição-identificação vida-linguagem, radicalizada posteriormente pela poesia concreta:

Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.

Com efeito, a assim chamada geração de 60, se devemos ousar a sua definição dentro dos parâmetros que para ela foram propostos, caracteriza-se por um amplo e variadíssimo leque de estilos, temas e escolhas poéticas. Há a vertente lírica própria de toda a tradição nacional, em que o erotismo de base se funde com as aspirações universalistas e com o apelo místico e filosófico das grandes e eternas interrogações do homem. Há a poesia participante no caminho aberto pelos movimentos precedentes, como aquele do *Violão de rua*, e há a poesia de empostação épica na linha do Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu*, ou da Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência*. Uma geração sincrética cuja nota unificante residiria unicamente na contínua afirmação da arte e da poesia como únicas alternativas ao vazio da existência.

Entre esses poetas considerados pertencentes à geração por Pedro Lyra (nascido em 1945), ele próprio poeta de sabedoria clássica e de inspiração social e política (*Sombras*, 1967; *Duramor*, 1969; *Poema-postal*, 1970–89; até *Decisão*, 1983), mas também poeta do amor (*Musa lusa*, 1988; *Desafio*, 1991; até *Contágio*, 1993), encontraremos personagens que já apareceram nas páginas precedentes enquanto participantes dos movimentos de vanguarda nos anos 60 e 70.

O primeiro nome é aquele de Affonso Romano de Sant'Anna (nascido em 1937), professor, ensaísta e poeta. A sua obra poética, à qual já fizemos referência como colaborador de *Tendência*, vai de *Poesia sobre poesia* (1975), incluindo o livro de estreia *Canto e palavra* de 1965, para desaguar na poesia engajada de *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978) e *Que país é este?* (1984). Poeta vital, de vocação épica, aberto tanto ao diálogo com a *mass media* e à discussão política (*Política e paixão*, 1984) quanto à meditação intimista (*A catedral de Colônia e outros poemas*, 1985), ele revela também uma certa tendência ao jogo erótico melancolicamente existencialista.

Poeta viril de compostura clássica e de inspiração cósmica, Fernando Mendes Vianna (nascido em 1933) é autor de vários livros de poesia (*Marinheiro do tempo*, 1958; *A chave e a pedra*, 1960; *Embarcado em seco*, 1978), nos quais a lição de João Cabral, mas também de Drummond, é revivida com nova passionalidade, enquanto o maranhense Nauro Machado (nascido em 1935), poeta vibrante desde *Campo sem base* (1958) até *Lamparina da aurora* (1992), alterna o ritmo da canção amorosa (“Canta, mulher bela, / pureza de antanho, / neve na janela, / ó sol que não arranho”) com a denúncia violenta e populista de um Brasil não participante e à maldição dantesca e camoniana do dia do nascimento. O carioca Cláudio Murilo (nascido em 1937: *Poemas*, 1959; *A velhice de Ezra Pound*, 1983) extrai, de sua experiência de viajante do mundo e de bom conhecedor de todos os ângulos da Espanha, os temas de sua poesia esquizofrenicamente moderna.

Poeta de grande projeção nacional e internacional, o gaúcho Carlos Nejar (nascido em 1939) figurava já na primeira edição desta *História*, pois nos anos 60 e 70 havia marcado sua presença de artesão inspirado, capaz de construir um poema como se constrói um edifício (*Selesis*, 1960; *Ordenações I–V*, 1965–71; *Casa dos arreios*, 1973; todos estes posteriormente reunidos em *Obra poética*, 1980). Àquela época, ele previa:

Algo forte me diz
que não pararei
na raiz
de minha própria lei.

Após aqueles anos, sua poesia continuou a crescer, alargando a primeira experiência ligada a estímulos concretos (“Desespero de horizonte. Desespero de ser ventre. Desespero de ser terra”) com o tom messiânico (*A genealogia da palavra*, 1989) e cantante (*Amar, a mais alta constelação*, 1991) de um artífice de sonetos. Um poeta.

Mas há outros: Fernando Py (nascido em 1935), autor de uma poesia vigiada de tentação metapoética (*Aurora de vidro*, 1962; *Vozes do corpo*, 1981; *Dezoito sextinas para mulheres de outrora*, 1981; *Antiuniverso*, 1994, cujo título foi tomado, através de José Guilherme

Merquior, de um poema de Murilo Mendes); o carioca Ivan Junqueira (nascido em 1934), poeta de medida e inspiração clássica, que tirou proveito da lição de Drummond e de João Cabral e se formou com Camões e com os autores canônicos portugueses (desde *Os mortos*, 1964; *A rainha arcaica*, 1980; *O grifo*, 1987; até o último, belíssimo, *A sagração dos ossos*, 1994); e o gaúcho Armindo Trevisan (nascido em 1933), que sabe ocultar a sua sabedoria de professor de estética em quadras de musicalidade cantante e de dura consciência revolucionária (*Surpresa do ser*, 1967; *O ferreiro harmonioso*, 1978; *Antologia poética*, 1986; *A dança do fogo*, 1995):

Meu filho, pediste-me para ver
o pó dos que estão nos cemitérios!
Oh! Mostrar-te-ei o de Sandino:
não está numa urna, debaixo de um monumento,
mas nas sandálias dos pobres,
que o arremessam ao rosto dos ricos.

E ainda: Carlos Felipe Moisés (nascido em 1942), essencialmente crítico e ensaísta, autor de uma poesia culta que conjuga, no metro breve e aberto das pequenas estrofes de redondilhas, uma experiência clássica e pós-concretista (*A poliflauta de Bartolo*, através de *Círculo imperfeito*, 1978, e *Subsolo*, 1989); Ildásio Tavares (nascido em 1940), cantor da cotidianidade (“Eu canto o homem vulgar desconhecido / da imprensa, do sucesso, da evidência / o herói da rotina / o rei do pijama”), protagonista do movimento “Poesia” na Salvador dos anos 60 (*Canto ao homem cotidiano*, 1977; *Tapete do tempo*, 1980); um outro baiano, como Ruy Espinheira Filho (nascido em 1943), romancista e poeta, autor também ele de uma poesia de amor e desamor cotidiano (*A canção de Beatriz e outros poemas*, 1990); o paulista Cláudio Willer (nascido em 1940: *Jardins da provocação*, 1981), tradutor e autor de uma poesia modernista alucinadamente coloquial; ainda um paulista, o poeta-filósofo Rubens Torres Filho (nascido em 1948: *Poros*, 1989) e, enfim, o cearense Roberto Pontes (nascido em 1944: *Memória corporal*, 1982; *Verbo encarnado*, 1996), com um singular itinerário que, partindo do épico, através do erótico, desagua no social.

Com estes nomes, aos quais se poderia acrescentar tantos [outros], fecha-se para nós a presença em cena daquela que Pedro Lyra definiu,

com muita doutrina e certa elasticidade, como a geração de 60, e que chega a incluir poetas nascidos nos anos 50, como Adriano Espínola (nascido em 1952), já na fronteira da geração de 80, com uma poesia impregnada de trepidações urbanas (*Em trânsito*, 1996, que reúne *Táxi*, 1986 e *Metrô*, 1993).

O jogo das gerações não termina. Na impossibilidade de entrever as futuras estrelas de primeira grandeza na galáxia de autores que, neste ano de 1997, organizam em volume suas poesias em cada uma das regiões do Brasil, lançamos nossa última moeda sobre um poeta da última geração: Alexei Bueno (nascido em 1963), cuja propensão universalista da busca de uma poesia “total”, só poesia (*A chama inextinguível*, 1992; *Lucernário*, 1993; *A via estreita*, 1995; *A juventude dos deuses*, 1996), parece indicar um caminho novo e antigo para a futura poesia brasileira.

3.4. Poetas mulheres

Entre as poetisas mulheres, para as chamarmos como gostava Clarice Lispector, o primeiro nome deveria ser aquele da paulista Lupe Cotrim Garaude (1933–70), morta também ela prematuramente, como Faustino, e que desde *Monólogo do afeto* (1956) até *Poema ao outro* (1970) construiu continuamente uma poesia lúcida, capaz do soneto, mas também do poema martelado “para inventar geografias somando homem e paisagem”.

Nesta oficina literária se reencontra também o mais precioso hedonismo verbal. O nome de destaque aqui é aquele de Lélia Coelho Frota (nascida em 1937: *Alados idílios*, 1958; *Caprichoso desacerto*, 1965; *Poesia lembrada*, 1971; *Menino deitado em alfa*, 1978; *Brio*, 1996), cuja fome de absoluto se mascara de malicioso barroco, de fuga fantástica em um mundo habitado por rimas em “im” (Cecília Meireles!), de fábulas-rimas infantis suspensas em equilíbrios funambulescos de *enjambements* virtuosísticos, em prantos-sorrisos de infâncias perdidas. Inesperadamente, e quase que ligando as

gerações sob o signo da poesia, esta adolescente Edith Sitwell da poesia brasileira, reaparece hoje em uma poesia inclusa no póstumo *Farewell* (1996) de Carlos Drummond de Andrade: uma poesia dedicada a ela e também habitada por rimas em “im”,

resta uma zona fechada
fora do tempo: jardim
esvoaçante e vazio —
é a Véspera, o Confim,
O Que Poderia Ser
terra à espera, trampolim
de nosso maior desejo.
Véspera é a nuvem marfim
que o dia, passando, instaura
para vós todos, festim
que compete visitar
ou deixar ir, pepolim

Lélia, “Romance de Dom Beltrão”, 1960.

Pelo gozo passado
Em fato de jardim
— palanquim —
pelo gozo presente
no metal de clarim
— trampolim —
pelo gozo futuro
em verso folhetim
— farolim —
que farei deste sim?

Drummond, “Canção flautim”, 1980–96.

Outros nomes poderiam ser aqueles da baiana Myriam Fraga (nascida em 1937), que em uma estrutura tensa de sabedoria poética sabe introduzir notas de irônico feminismo (“Poesia é coisa / de mulheres. / Um serviço usual, / reacender de fogos”) com invenções como aquela de sua “Penélope”:

Quando Ulisses chegar
a sopa estará fria

ou da paulista Neide Archanjo (nascida em 1940), que desde a primeira experiência de “poeta na praça” (*Poesia na praça*, 1970) mantém nas obras posteriores de mais contido intimismo o tom

cantante de uma poesia das certezas: “Do alto dos rochedos / este Brasil me acena” (*As Marinhas*, 1984). E ainda aquele da paraense Olga Savary (nascida em 1933), autora de uma poesia de exportação e poeta do amor em todas as suas modalidades, capaz de fechar a paixão no ritmo breve de um *haikai* ou na estrutura ambígua do fragmento; até Adélia Prado (nascida em 1936), narradora e poeta de verve drummondiana, de aspiração universal e de tentações metafóricas, com incursões muito femininas nos campos irônicos do absurdo (de *Bagagem*, 1936, até *A faca no peito*, 1988). Personagens da cena carioca são ainda Stella Leonardos (nascida em 1923: *Palmares*, 1940; *Cancioneiro de Natal*, 1964), autora de uma poesia de recuperação culta, e, sobretudo, Marly de Oliveira (nascida em 1935), que da estreia fulgurante com *Cerro da primavera* (1957), louvado por Ungaretti, persegue uma linha de poesia imagista de rara perfeição formal (*Explicação de Narciso*, 1960; *A suave pantera*, 1962; *Contato*, 1975; *O banquete*, 1988). O último livro, *O deserto jardim* (1990), tem em suas referências a poetas italianos, de Leopardi a Montale, o indício da frequentação internacional desta poesia:

Vaghe stelle dell’Orsa,
sois as mesmas que vistes
o pobre, o só, o triste
entre os poetas. À vida,
dizia: a me la vida
è male. A mim também
o disse Montale, em Roma,
num jardim.

E também aqui a escolha de nomes se pretende apenas indicativa das tendências da atual poesia feminina, para além dos conhecimentos e predileções da autora destas páginas. Em um país imenso como o Brasil, em que o exercício da poesia continua a ser consolação cotidiana individual e álibi societário, tanto nas megalópoles como nas pequenas comunidades de província, poesia de protesto na praça e preciosismo de Jogos Florais dos tempos antigos, o elenco poderia se estender incomensuravelmente. Podemos elencar para apreciação dos leitores uma pequena lista de jovens poetas mulheres, cultas, aqui e ali no mapa poético do país: a amazonense Astrid Cabral (nascida em 1936: *Pontos de cruz*, 1979; *Rês desgarrada*, 1994); a paulista Orides

Fontela (nascida em 1940: *Helianto*, 1973; *Trevo*, 1988); a carioca Elisabeth Veiga (nascida em 1941: *A paixão bem claro*, 1991); a recifense Teresa Tenório (nascida em 1949: *Corpo de terra*, 1994); ainda a carioca Bruna Lombardi (nascida em 1956: *No ritmo dessa festa*, 1996), e a recifense Elisabeth Hazin (nascida em 1951: *Espelho meu*, 1985), cujo frio desencanto pode servir de fechamento deste capítulo:

A toda palavra que sai da minha boca
longe longe
responde o vento
com a mesma fria palavra
que me devolve
a sombra apenas
do que penso.

Bibliografia

QUADRO HISTÓRICO: 1964–1996

EDMUNDO MONIZ, *O golpe de abril*. Rio de Janeiro, 1965; ROBERTO SCHWARZ, “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964–1969”, in *Les temps modernes*, julho de 1970, pp. 37–73; FERNANDO HENRIQUE CARDOSO, *O modelo político brasileiro*. São Paulo, 1973; MIGUEL ARRAES, *O jogo do poder no Brasil*. São Paulo, 1981; DARCY RIBEIRO, *Aos trancos e barrancos. Como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro, 1995, 3ª ed.

A PROSA DE FICÇÃO DEPOIS DE GUIMARÃES ROSA E CLARICE LISPECTOR

Estudos: ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, 1948; ADERBAL JUREMA, *Poetas e romancistas do nosso tempo*. Recife, 1953; ANTÔNIO OLINTO, *A verdade da ficção*, 1960; RAIMUNDO DE MENEZES, *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro, 1978, 2ª ed.; ASSIS BRASIL, *A nova literatura*. Rio de Janeiro– Brasília, 1973; Id., *Dicionário prático de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1979; Id., *O livro de ouro da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1980; JOSÉ A. GUERRA, *Caminhos e descaminhos da crítica*. Rio de Janeiro, 1980.

CORÇÃO, GUSTAVO (Gustavo Braga Corção, Rocha, RJ, 17 de dezembro de 1896 – Rio de Janeiro, 6 de julho de 1978).

Textos: *Lições do abismo*. Rio de Janeiro, 1951. ENSAIOS: *Três alqueires e uma vaca*. Rio de Janeiro, 1946; *O século de nada*. Rio de Janeiro, 1973.

LEITE, ASCENDINO (Conceição do Piancó, PB, 21 de junho de 1915).

Textos: *A viúva branca*. Rio de Janeiro, 1952; *O salto mortal*. São Paulo, 1958; *A prisão*, 1960; *A velha chama*. Rio de Janeiro, 1974.

MIRANDA, MACEDO (José Carlos de Miranda Macedo: Resende, RJ, 8 de março de 1920 – Rio de Janeiro, 4 de março de 1974).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Marcha fúnebre*, 1945 (poesia); *Lady Godiva*, 1957 (romance); *Pequeno mundo de outrora*, 1957 (contos); *Sábado gordo*, 1970 (romance); *O pão dos mortos*, 1971 (romance).

LIMA, GERALDO FRANÇA DE (Araguari, MG, 24 de abril de 1914).

Textos: *Serras azuis*. Rio de Janeiro, 1961; *Jazigo dos vivos*. Rio de Janeiro, 1969; *A pedra e a pluma*. Rio de Janeiro, 1979; *A herança de Adão*. Rio de Janeiro, 1983.

CARVALHO, JOSÉ CÂNDIDO DE (Campos, RJ, 15 de agosto de 1914 – 1º de agosto de 1989).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Olha para o céu*. Frederico, 1939; *O coronel e o lobisomem*, 1964; *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicom*, 1970; *Um ninho de magafagafos cheio de magafagafinhos*, 1972.

Estudos: TEÓFILO ANDRADE, *Em defesa de Frederico*, 1974; P. DE AZEVEDO FURTADO, *O coronel lobisomem*, 1975; DORA LOCADELLI, *O cômico na ficção de José Cândido de Carvalho*, 1978.

CONDÉ, JOSÉ (José Ferreira Condé: Caruaru, PE, 23 de outubro de 1918 – Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1971).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Caminhos na sombra*, 1945; *Histórias da cidade morta*, 1951; *Um ramo para Luiza*, 1959; *Terra de Caruaru*, 1960; *Pensão riso da noite: Rua das mágoas (cerveja, sanfona e amor)*, 1966; *Tempo vida solidão*, 1971.

ADONIAS FILHO (Adonias Aguiar Filho: Itajuípe, BA, 27 de novembro de 1915 – Ilhéus, BA, 1990).

Textos: Todos no Rio de Janeiro. NARRATIVA: *Os servos da morte*, 1946; *Memórias de Lázaro*, 1952; *O forte*, 1965; *Luanda beira Bahia*, 1971; *As velhas*, 1975; *Noite sem madrugada*, 1983; *O homem do branco*, 1988. ENSAIOS: *Renascimento do homem*, 1937; *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1958; *História da Bahia*, 1963; *O romance brasileiro de 30*, 1973.

Estudos: ASSIS BRASIL, *Adonias Filho*, 1969; HOMERO SILVEIRA, *Adonias Filho ficcionista*, 1976; J. M. MEDEIROS SILVA, *O gerúndio na prosa de Adonias Filho*, 1978; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*. Porto Alegre, 1981, vol. I.

SALES, HERBERTO (Herberto de Azevedo Sales: Andaraí, BA, 21 de setembro de 1917).

Textos: NARRATIVA: *Cascalho*. Rio de Janeiro, 1944; *Além dos marimbus*, 1961; *Histórias ordinárias*, 1966; *O lobisomem e outros contos folclóricos*, 1970; *O fruto do vosso ventre*, 1976; *Einstein, o minigênio*, 1982; *Os pareceres do tempo*, 1984; *As boas más companhias*. São Paulo, 1995 (literatura infantil).

Estudos: JOSÉ C. DE CARVALHO, *O novo romance de Herberto Sales*, 1961; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*, 1982, vol. II.

PALMÉRIO, MÁRIO (Mário de Ascensão Palmério: Monte Carmelo, MG, 24 de maio de 1916 – 24 de setembro de 1996).

Textos: *Vila dos confins*, 1956; *Chapadão do bugre*, 1965; *Seleta*, 1974.

Estudos: VÁLTER SANTIAGO MELO, *Os discursos direto e indireto livres e sua realização na obra de Mário Palmério*, 1974; ANTÔNIO SALES FILHO, *A negação em “Vila dos confins”*, 1980.

BORBA FILHO, HERMILO (Engenho Verde, Palmares, PE, 1917 – Recife, PE, 2 de junho de 1976).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Os caminhos da solidão*, 1957; *Sol das almas*, 1964; *Um cavaleiro da segunda decadência*, 1968; *Margem das lembranças*, 1968; *A porteira do mundo*, 1968; *O cavalo da noite*, 1969; *Deus no pasto*, 1971; *O general está pintando*, 1973; *Agá*, 1974; *Os ambulantes de Deus*, 1976; *O cavalo da noite*, 1976.

Estudos: ANTÔNIO OLINTO, *Caderno de crítica*, 1953; JOEL PONTES, *O aprendiz de crítica*. Recife–Rio de Janeiro, 1960; FRANKLIN DE OLIVEIRA, *Viola d’amore*. Rio de Janeiro, 1965; OSMAN LINS, “O invencível Hermilo”, in *Jornal do Brasil*, 5 de julho de 1976; ESDRAS DO NASCIMENTO, “As mil e uma noites de um romancista”, in *O globo*, 12 de setembro de 1976.

HOLANDA, GASTÃO DE (Recife, PE, 11 de dezembro de 1919 – Rio de Janeiro, 1997).

Textos: *Zona de silêncio*, 1951 (contos); *Os escorpiões*, 1954; *O burro de ouro*. Rio de Janeiro, 1960 (romance); *O atlas do quarto*, 1978 (poesia).

MARTINS, FRAN (Francisco Martins, Iguatu, CE, 13 de junho de 1913 – Fortaleza, CE, 29 de junho de 1996).

Textos: *Manipueira*, 1934 (contos); *Ponta de rua*, 1937; *Poço dos paus*. Fortaleza, 1938; *Mundo perdido*, 1940; *Estrela do pastor*. Rio de Janeiro, 1942; *Noite feliz*, 1946; *Mar oceano*. Fortaleza, 1948; *O cruzeiro tem cinco estrelas*, 1950; *O amigo de infância*, 1959 (contos); *A rua e o mundo*, 1962.

Estudos: ARMANDO PEREIRA, *A esfera iluminada*, 1966.

ÉLIS, BERNARDO (Bernardo Élis Fleuri de Campo Curado: Corumbá, GO, 15 de novembro de 1915 – 30 de novembro de 1997).

Textos: *Ermos e gerais*. Goiânia, 1944; *O tronco*, 1954; *Veranico de Janeiro*, 1966; *Caminhos e descaminhos*, 1967; *André Louco*, 1978; *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*, 1980.

Estudos: LICÍNIO BARBOSA, *Bernardo Élis*, 1970.

PEREIRA, ANTÔNIO OLAVO (Batatais, SP, 5 de fevereiro de 1913 – São Paulo, 15 de novembro de 1993).

Textos: *Contramão*. Rio de Janeiro, 1950; *Marcoré*. Rio de Janeiro, 1957; *Fio de prumo*, 1965.

SABINO, FERNANDO (Belo Horizonte, MG, 12 de outubro de 1923).

Textos: Com exceção apenas dos volumes de crônicas, autobiografias, livros usados e infantis: *Os grilos não cantam mais*. Rio de Janeiro, 1941 (contos); *A marca*. Rio de Janeiro, 1944 (“novela”); *A vida real*. Rio de Janeiro, 1952 (“novelas”); *O encontro marcado*. Rio de Janeiro, 1956 (romance); *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro, 1965 (contos e crônicas); *Gente*. Rio de Janeiro, 1975, 2 vols. (crônicas e memórias); *Deixa o Alfredo falar*. Rio de Janeiro, 1976 (crônicas e histórias); *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro, 1979 (romance); *A falta que ela me faz*. Rio de Janeiro, 1980 (contos e crônicas); *O menino no espelho*. Rio de Janeiro, 1982 (romances); *O gato sou eu*. Rio de Janeiro, 1983 (contos e crônicas); *A faca de dois gumes*. Rio de Janeiro, 1985 (“novela”); *Zélia. uma paixão*. Rio de Janeiro, 1991 (romance-biografia); *Outro gume da faca*. Rio de Janeiro, 1996. Edição da *Obra reunida*, editada com a colaboração do autor. Rio de Janeiro, 1996, 3 vols., na coleção Aguilar.

Estudos: LÍGIA M. MORAIS, *Conheça o escritor Fernando Sabino*, 1977; EDLA VAN STEEN, “Fernando Sabino”, in *Viver e escrever*. Porto Alegre, 1981, vol. I; FÁBIO LUCAS, *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*, 1983; GIOVANNI RICCIARDI, “Fernando Sabino”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 185–205; além dos estudos e testemunhos em *Obra reunida*, op. cit.

OS NOVOS PARADIGMAS

LINS, OSMAN (Osman da Costa Lins: Vitória de Santo Antão, PE, 5 de julho de 1924 – São Paulo, 8 de julho de 1978).

Textos: NARRATIVA: *O visitante*. Rio de Janeiro, 1955; *Os gestos*. Rio de Janeiro, 1957; *O fiel e a pedra*, 1961; *Nove. novena*, 1966; *Avalovara*, 1973; *A rainha dos cárceres da Grécia*, 1976; *O diabo na noite de Natal*, 1977; *Casos especiais de Osman Lins*, 1978. ENSAIOS: *Um mundo estagnado*, 1966; *Guerra sem testemunhos. O escritor. sua condição e a realidade social*. São Paulo, 1974; *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, 1976; *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo, 1977; *Evangelhos na taba. Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo, 1979.

DOURADO, AUTRAN (Waldomiro Freitas Autran Dourado: Patos, MG, 18 de janeiro de 1926).

Textos: NARRATIVA: *Teia*. Belo Horizonte, 1947; *Sombra e exílio*. Belo Horizonte, 1950; *Tempo de amar*. Belo Horizonte, 1952; *Três histórias na praia*. Rio de Janeiro, 1955; *Nove histórias em grupo de três*. Rio de Janeiro, 1957; *A barca dos homens*. Rio de Janeiro, 1961; *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro, 1964; *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro, 1967; *O risco do bordado*. Rio de Janeiro, 1970; *Solidão solitude*. Rio de Janeiro, 1972; *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro, 1974; *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro, 1976; *Armas e corações*. Rio de Janeiro, 1978; *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro, 1980; *As imagens pecaminosas*. Rio de Janeiro, 1981; *A*

serviço del Rei. Rio de Janeiro, 1984; *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro, 1984; *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro, 1987; *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro, 1989; *Monte de alegria*. Rio de Janeiro, 1990; *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo, 1992; *Vida, paixão e morte do herói*. São Paulo, 1995 (infantil); *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro, 1995; *Cadernos de Narciso*. Rio de Janeiro, 1996. ENSAIOS: *Uma poética de romance*. São Paulo, 1973; *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro, 1976; *O meu mestre imaginário*, 1982.

Estudos: LÍGIA VASSALLO, *Uma leitura das imagens em “Ópera dos mortos”*. Rio de Janeiro, 1974; MARIA X. CARNEIRO, *A técnica ficcional de Autran Dourado*. Rio de Janeiro, 1975; MARIA CONSUELO C. CAMPOS, *Obras de Autran Dourado*. Rio de Janeiro, 1976; MARIA L. LEPECKI, *Autran Dourado*, 1976; FÁBIO LUCAS, *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Rio de Janeiro, 1983.

SUASSUNA, ARIANO (Ariano Vilar Suassuna: Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, PB, 16 de junho de 1927).

Textos: *Romance da pedra do reino e O príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro, 1971; *O santo e a porca e O casamento suspeito*. Rio de Janeiro, 1984; *História do rei degolado nas caatingas do sertão / Ao sol da onça Caetana*, 1976.

Estudos: SILVIANO SANTIAGO, “Situação de Ariano Suassuna”, in *Seleção em prosa e verso*, 1974; ELIZABETH MARINHEIRO, *A intertextualidade das formas simples (aplicada ao “Romance da pedra do reino”)*, 1977; MAURICE J. F. VAN WOENSEL, *Uma leitura semiótica de “Pedra do reino” de Ariano Suassuna*, 1978.

CALLADO, ANTÔNIO (Antônio Carlos Callado, Ni terói, RJ, 26 de janeiro de 1917 – Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1997).

Textos: *Assunção de Salviano*. Rio de Janeiro, 1954; *A Madona de cedro*. Rio de Janeiro, 1957; *O mistério dos MMM*, 1962; *Quarup*, 1967; *Bar Don Juan*, 1971; *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro, 1976; *A expedição Montaigne*, 1982; *Sempre viva*, 1984; *Concerto carioca*. Rio de Janeiro, 1985; *Memórias de Aldenham House*. Rio de Janeiro, 1989; *O homem cordial*. São Paulo, 1993. REPORTAGEM: *Esqueleto na lagoa verde. Vietnã do Norte*, 1969.

Estudos: H. MARTINS, *Quarup e Pessach*. Minas Gerais, 1968; MALCOM SILVERMAN, *A ficção em prosa de Antônio Callado*. Brasília, 1978, pp. 19–33; GIOVANNI RICCIARDI, “Antônio Callado”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 103–121.

RIBEIRO, DARCY (Montes Claros, MG, 26 de outubro de 1922 – Brasília, 17 de fevereiro de 1997).

Textos: NARRATIVA: *Maíra*. Rio de Janeiro, 1976; *O mulo*. Rio de Janeiro, 1981; *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro, 1982; *Migo*. Rio de Janeiro, 1988. ENSAIOS: *Culturas e línguas indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1957; *Arte plumária dos índios Kaapo*. Rio de Janeiro, 1957; *A política indigenista brasileira*. Rio de Janeiro, 1962; *As Américas e a civilização*. Rio de Janeiro, 1970; *O dilema da América Latina*. Rio de Janeiro, 1978; *Sobre o óbvio*. Rio de Janeiro, 1986; *O povo brasileiro*. São Paulo, 1995.

Estudos: WILSON MARTINS, *Metáfora e paráfrase*, 1981; CARLOS MENESES, *O mulo*, 1981; JOSÉ MÁRIO PEREIRA, *O que escreve e pensa Darcy*, 1981.

RIBEIRO, JOÃO UBALDO (João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro: Itaparica, BA, 23 de janeiro de 1943).

Textos: *Reunião*, 1961; *Setembro não tem sentido*, 1962; *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro, 1971; *Vila Real*, 1979; *Livro de história*, 1981; *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1984; *Sempre aos domingos*. Rio de Janeiro, 1988; *O sorriso do lagarto*. Rio de Janeiro, 1992; *Um brasileiro em Berlim*. Rio de Janeiro, 1996 (crônicas).

Estudos: GIOVANNI RICCIARDI, “João Ubaldo Ribeiro”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 349–369.

FONSECA, RUBEM (José Rubem Fonseca: Juiz de Fora, MG, 11 de maio de 1925).

Textos: *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro, 1963; *A coleira do cão*. Rio de Janeiro, 1965; *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro, 1969; *O caso Morel*. Rio de Janeiro, 1973 (filme de Flávio Tambellini); *O homem de fevereiro ou março*. Rio de Janeiro, 1973; *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, 1973; *O cobrador*. Rio de Janeiro, 1979; *A grande arte*. Rio de Janeiro, 1984; *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro, 1986 (filme de Suzana Amaral); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, 1988; *Romance negro e outras histórias*. São Paulo, 1992; *Agosto*. São Paulo, 1990; *O selvagem da ópera*. São Paulo, 1994; *Contos reunidos*. São Paulo, 1994; *O buraco na parede*. São Paulo, 1995.

Estudos: JOSÉ EDSON, *Rubem Fonseca. o conto subterrâneo*, 1969; MALCOM SILVERMAN, “A sátira na ficção de Rubem Fonseca”, in *Moderna ficção brasileira*, Rio de Janeiro–Brasília, 1981, vol. II, pp. 261–277; AFRÂNIO COUTINHO, *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. Violência e erotismo em “Feliz ano novo”*, 1983; GUIA BONI, “Vastas emoções e pensamentos imperfeitos. *Il giallo* em abime di Rubem Fonseca”, in *Letterature d’America*. Roma, 1990; Id., “Il giallo è morto, viva il giallo”, prefácio à trad. italiana de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Roma, 1994.

TREVISAN, DALTON (Curitiba, PR, 14 de janeiro de 1925).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Sonata ao luar*, 1945; *Os domingos, ou Ao armazém de Lucas*, 1954; *Novelas nada exemplares*, 1959; *Lamentação de Curitiba*, 1961; *Cemitério de elefantes*, 1964; *Morte na praça*, 1964; *O vampiro de Curitiba*, 1965; *A guerra conjugal*, 1969; *O pássaro de cinco asas*, 1974; *Crimes de paixão*, 1978; *Essas malditas mulheres*, 1982; *Meu querido assassino*, 1983; *Ah. é?*, 1994.

ENTRE O CONTO E O ROMANCE

Sobre o conto em geral: MOACIR C. LOPES, *Antologia de contistas novos*. Rio de Janeiro, 1971, vol. II; ASSIS BRASIL, *A nova literatura*. Rio de Janeiro, 1974, vol. III; CELUTA MOREIRA GOMES, *O conto brasileiro e sua crítica*. Rio de Janeiro, 1977; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*. Porto

Alegre–Brasília, 1981; MALCOM SILVERMAN, *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985; Id., *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro, 1987.

NAVA, PEDRO (Pedro da Silva Nava: Juiz de Fora, MG, 20 de junho de 1903 – Rio de Janeiro, 13 de maio de 1984).

Textos: Todos no Rio de Janeiro. POESIA: *O defunto*, 1967. MEMÓRIAS: *Baú de ossos*, 1972; *Balão cativo*, 1973; *Chão de ferro*, 1976; *Galo das trevas*, 1981; *O círio perfeito*, 1983.

Estudos: MANUEL BANDEIRA, *Poesia do Brasil*, 1963; FERNANDO C. DIAS, *O movimento modernista em Minas*, 1971; WILSON MARTINS, “Em busca do tempo perdido”, in *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1982; M. ALMEIDA, *Pedro Nava, 80 anos*, 1983; AFONSO A. M. FRANCO, “Homenagem a Pedro Nava”, in *Ata do Sabadole*, 4 de junho de 1983.

VILLAÇA, ANTÔNIO CARLOS (Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1928).

Textos: *O nariz do morto*. Rio de Janeiro, 1970; *O anel*. Rio de Janeiro, 1972; *O livro de Antônio*. Rio de Janeiro 1974; *História do pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro, 1975; *O desafio da liberdade*. Rio de Janeiro, 1983.

Estudos: JOSÉ MARIA BARROS PINHO, *Villaça: o itinerante da solidão*. Rio de Janeiro, 1980.

FERRAZ, GERALDO (Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves: Campos Novos, SP, 5 de dezembro de 1905 – Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1979).

Textos: *A famosa revista*. Rio de Janeiro, 1945 (com Patrícia Galvão); *Doramundo*, 1957; *Guernica*. São Paulo, 1962; *Km 63*, 1979.

CAMPOS, MOREIRA (José Maria Moreira Campos: Senador Pompeu, CE, 6 de janeiro de 1914).

Textos: *Vidas marginais*, 1947; *Tortas fechadas*. Rio de Janeiro 1957; *As vozes do morto*, 1963; *O puxador de terço*, 1969; *Os doze parafusos*, 1978; *10 contos escolhidos*, 1981.

Estudos: JOSÉ LEMOS MONTEIRO, *O discurso literário de Moreira Campos*, 1980.

VEIGA, JOSÉ (José Jacinto Veiga: Corumbá, MT, 2 de fevereiro de 1915).

Textos: *Os cavaleiros de Platiplano*. Rio de Janeiro, 1959; *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro, 1966; *A máquina extraviada*. Rio de Janeiro, 1968; *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro, 1972; *Os pecados da tribo*. Rio de Janeiro, 1976; *Aquele mundo de vasabarro*. Rio de Janeiro, 1982; *O relógio Belisário*. Rio de Janeiro, 1995.

Estudos: WILSON MARTINS, *Um realista mágico*. São Paulo, 1968.

MEDAUAR, JORGE EMÍLIO (Uruçuca, Ilhéus, BA, 15 de abril de 1918).

Textos: POESIA: *Chuva sobre a tua semente*. Rio de Janeiro, 1945; *Morada de paz*. Rio de Janeiro, 1949; *Prelúdios. noturnos e tema de amor*. Rio de Janeiro, 1954; *À estrela e aos bichos*. Rio de Janeiro, 1956; *Fluxograma*. Rio de Janeiro, 1959; *Jogo chinês*. Rio de Janeiro, 1962. CONTOS E NOVELAS: *Água preta*. Rio de Janeiro, 1958; *A procissão e os porcos*. Rio de Janeiro,

1963; *O incêndio*. Rio de Janeiro, 1963; *Coleção ibondeiro*. Rio de Janeiro, 1968; *Visgo da terra*. Rio de Janeiro, 1983.

CASTELO BRANCO, CARLOS (Teresina, PI, 25 de junho de 1920 – Rio de Janeiro, 1º de junho de 1993).

Textos: *Continhos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1952; *Arco de triunfo*. Belo Horizonte, 1959.

ACCIOLY, BRENO (Breno Rocha Accioly: Santana do Ipanema, AL, 22 de março de 1921 – Rio de Janeiro, 13 de março de 1966).

Textos: *João Urso*. Rio de Janeiro, 1944; *Cogumelos*. Rio de Janeiro, 1950; *Maria Pudim*. Rio de Janeiro, 1955; *Dunas*. Rio de Janeiro, 1955 (romance); *Os cataventos*. Rio de Janeiro, 1962.

GOMES, DIAS (Alfredo de Freitas Dias Gomes: Salvador, BA, 19 de outubro de 1922).

Textos: *Duas sombras apenas*, 1945; *Um amor e sete pecados*, 1946; *A dama da noite*, 1947; *Quando é amanhã*, 1948; *Sucupira. ame-a ou deixe-a*, 1982; *Odorico na cabeça*, 1983.

Cf. também a bibliografia dispersa em jornais e revistas, in COUTINHO, vol. V e VI. Para o novo romance e a prosa experimental: WILSON MARTINS, “O novo romance”, in SLESP, 6 de agosto de 1960; RENARD PEREZ, *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1964, série II; ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, 1965, série II; MALCOM SILVERMAN, *Moderna ficção brasileira*. Vol. I, Brasília, 1978; vol. II, Brasília, 1981; Id., *O novo conto brasileiro*. Brasília, 1985.

RAMOS, RICARDO (Ricardo de Medeiros Ramos, Palmeira dos Índios, AL, 4 de janeiro de 1929 – 1992).

Textos: *Tempo de espera*. Rio de Janeiro, 1954; *Os desertos*. São Paulo, 1959; *Os caminhantes de Santa Luzia*. São Paulo, 1960; *Rua desfeita*, 1963; *Memória de setembro*, 1968; *Circuito fechado*, 1972; *As fúrias invisíveis*, 1974; *Os inventores estão vivos*, 1980; *10 contos escolhidos*, 1983.

Estudos: ANTÔNIO HOUAISS, *Crítica avulsa*. Salvador, 1960.

RUBIÃO, MURILO (Murilo Eugênio Rubião: Carmo de Minas, MG, 1º de junho de 1916 – Belo Horizonte, MG, 16 de setembro de 1991).

Textos: *O ex-mágico*. Rio de Janeiro, 1947; *A estrela vermelha*. Rio de Janeiro, 1953; *Os dragões e outros contos*. Rio de Janeiro, 1964; *O convidado*. São Paulo, 1974; *A casa do girassol vermelho*, 1978.

Estudos: FAUSTO CUNHA, *Situações de ficção brasileira*. São Paulo, 1970; ELIANE ZAGURY, *Murilo Rubião. o contista do absurdo*. Rio de Janeiro, 1971; FÁBIO LUCAS, *A face visível*. Rio de Janeiro, 1973; GIOVANNI RICCIARDI, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 135–149.

RESENDE, OTTO LARA (Otto Oliveira de Lara Resende, São João del-Rei, MG, 1º de maio de 1922 – Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1992).

Textos: *O lado humano*. Rio de Janeiro, 1952; *Boca do inferno*. Rio de Janeiro, 1957; *O retrato na gaveta*. Rio de Janeiro, 1962; *O braço direito*. Rio de Janeiro, 1963; *A cilada*. Rio de Janeiro, 1965; *As pompas do mundo*. Rio de Janeiro, 1975; *O braço direito*. São Paulo, 1993; *A testemunha silenciosa: duas novelas*. São Paulo, 1995.

GOMES, PAULO EMÍLIO SALES (São Paulo, 17 de dezembro de 1916 – 9 de setembro de 1977).

Textos: *Três mulheres de três PPP*. São Paulo, 1977.

CONY, CARLOS HEITOR (Rio de Janeiro, 14 de março de 1926).

Textos: Todos no Rio de Janeiro. NARRATIVA: *O ventre*, 1958; *A verdade de cada dia*, 1959; *Tijolo de segurança*, 1960; *Informação ao crucificado*, 1961; *Matéria de memória*, 1962; *Antes. o verão*, 1964; *Balé branco*, 1963; *Sobre todas as coisas*, 1968; *Pilatos*, 1973; *Babilônia. Babilônia!*, 1979; *Quase memória*, 1995 (filme de Ruy Guerra). CRÔNICAS: *O ato e o fato*, 1964; *Pessach: a travessia*, 1967.

Estudos: ANTÔNIO HOUAISS, “Do *Ventre à Verdade de cada dia*”, in *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, 1960; PAULO RÓNAL, “Carlos Heitor Cony”, in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1963; JOSÉ AUGUSTO CARVALHO, *O submundo de Cony*, 1967; H. MARTINS, *Quarup e Pessach*. Minas Gerais, 1968.

RAWET, SAMUEL (Klimontów, Polônia, 23 de julho de 1929 – Brasília, 25 de agosto de 1984).

Textos: Todos do Rio de Janeiro: *Contos do emigrante*, 1956; *Diálogo*, 1963; *Viagens de Ahasverus à terra alheia...*, 1970. ENSAIOS: *Consciência e valor*, 1969; *Devaneios de um solitário aprendiz de ironia*, 1970; *Eu. tu e ele*, 1972; *Angústia e conhecimento*, 1978.

Estudos: Todos no Rio de Janeiro: CARLOS JORGE, *Dois livros de Samuel Rawet*, 1964; LÚCIA HELENA, *Rawet em questão. tentativa de uma análise estrutural*, 1969; VICENTE ATAÍDE, *A narrativa de ficção*, 1974.

IDEOLOGIAS, ANTROPOLOGIAS E ECOLOGIAS. A PROSA DOS NASCIDOS NOS ANOS 1930–1960

LOUZEIRO, JOSÉ (José de Jesus Louzeiro: São Luís, MA, 19 de setembro de 1932).

Textos: *Depois da luta*, 1958; *André Rebouças*. Rio de Janeiro, 1968; *Judas arrependido*, 1969; *Acusado de homicídio*. Rio de Janeiro, 1969; *O internato da morte*, 1976; *Pijama e outras histórias*, 1983.

JORGE, MIGUEL (Campo Grande, MS, 16 de maio de 1933).

Textos: NARRATIVA: *Antes do túnel*. Goiânia, 1966; *Caixote*. Goiânia, 1975; *Veias e vinhos*. São Paulo, 1981. POESIA: *Os frutos do Rio*. Goiânia, 1974; *Inhumas: nossa cidade*. Goiânia, 1979; *Ana Pedro*, 1994.

Estudos: Roberval Marques do Amaral, *Sinestésias e onomatopeias no romance “Veias e vinhos” de Miguel Jorge*, 1983.

NASCIMENTO, ESDRAS DO (Teresina, PI, 8 de fevereiro de 1934).

Textos: *Solidão em família*, 1963; *Paixão bem temperada*, 1970; *Variante Gotemburgo*, 1978; *Jogos da madrugada*, 1983.

TORRES, ANTÔNIO (Antônio Torres da Cruz: Sátiro Dias, BA, 13 de setembro de 1940).

Textos: *Um cão uivando para a lua*. Rio de Janeiro, 1972; *Os homens dos pés redondos*. São Paulo, 1973; *Essa terra*. São Paulo, 1976; *Adeus velho*. São Paulo, 1981; *Um táxi para Viena d’Áustria*. São Paulo, 1991.

LOPES, MOACIR (Moacir Costa Lopes: Quixadá, CE, 6 de junho de 1927).

Textos: *Maria de cada porto*. Rio de Janeiro, 1959; *Chão de mínimos amantes*, 1961; *Por aqui não passaram rebanhos*, 1972; *O passageiro da Nau Catarineta*, 1982.

PELLEGRINI, DOMINGOS (Londrina, PR, 23 de julho de 1949).

Textos: *Conversa clara*, 1974 (poesia); *O homem vermelho*, 1977; *As sete pragas*, 1979; *Paixões*, 1984.

COUTINHO, EDILBERTO (Bananeiras, PB, 26 de setembro de 1933 – 1996).

Textos: NARRATIVA: *Onda boiadeira e outros contos*. Recife, 1954; *Contos*. Recife, 1957, vol. II; *Um negro vai à forra*, 1977; *Sangue na praça*, 1979; *Maracanã. adeus*, 1980; *O jogo terminado*, 1983; *Os jogos*, 1984; *Das artes de Pedro* (infantil). ENSAIOS: *Rondon e a integração amazônica*. São Paulo, 1968; *Rondon. o civilizador da última fronteira*. Rio de Janeiro, 1975; *O erotismo no romance brasileiro*, 1978; *O erotismo no conto brasileiro*, 1980; *A imaginação do real. Uma leitura da ficção de Gilberto Freyre*, 1983.

NASSAR, RADUAN (Pindorama, SP, 27 de novembro de 1935).

Textos: *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro, 1975; *Um copo de cólera*. São Paulo, 1978.

SANT’ANNA, SÉRGIO (Sérgio Andrade Sant’Anna e Silva: Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1941).

Textos: *O sobrevivente*. Belo Horizonte, 1969; *Notas de Manfredo Rangel. repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro, 1973; *Confissão de Ralfo*. Rio de Janeiro, 1975; *Canção para o totem*. Rio de Janeiro, 1975; *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1982. POESIA: *Circo*, 1980.

LOYOLA BRANDÃO, IGNÁCIO DE (Ignácio de Loyola Lopes Brandão: Araraquara, SP, 31 de julho de 1936).

Textos: *Depois do sol*. São Paulo, 1965 (contos); *Pega ele. silêncio*. Rio de Janeiro, 1968 (contos); *Bebel que a cidade comeu*. Rio de Janeiro, 1968; *Zero*. Milão, 1974, e Brasília, 1975; *Dentes ao sol*. Rio de Janeiro–Brasília, 1976; *Cadeiras proibidas*. São Paulo, 1976 (contos); *Cuba*

de Fidel. São Paulo, 1978 (reportagem); *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro, 1981; *Cabeça de segunda-feira*, 1983; *O verde violentou o muro*. São Paulo, 1984; *O ganhador*. São Paulo, 1987; *O anjo do adeus: sacanas honestos jogam limpo jogos sujos*. São Paulo, 1995.

Estudos: ERILDE MELILLO REALI, *O duplo signo de “Zero”*. Nápoles, 1976; MALCOM SILVERMAN, “A ficção de Loyola Brandão”, in *Moderna ficção brasileira*, 1978, vol. I, pp. 209–226.

GABEIRA, FERNANDO (Fernando Paulo Nagle Gabeira: Juiz de Fora, MG, 17 de fevereiro de 1941).

Textos: *Carta da anistia*, 1979; *O que é isso, companheiro?*, 1979 (filme de Bruno Barreto); *O crepúsculo do macho*, 1980; *Entradas e bandeiras*, 1980; *Hóspede da utopia*. Rio de Janeiro, 1981; *Diário da crise*, 1984.

Estudos: HELOÍSA HOLANDA e CARLOS ALBERTO PEREIRA, *Patrulhas ideológicas*. Rio de Janeiro, 1980.

PIROLI, WANDER (Belo Horizonte, MG, 30 de março de 1931).

Textos: *A mãe e o filho da mãe*, 1966; *A máquina de fazer amor*, 1976; *Minha bela putana*, 1984.

FRANÇA JÚNIOR, OSWALDO (Serro, MG, 21 de julho de 1936 – 10 de junho de 1989).

Textos: *O viúvo*. Rio de Janeiro, 1965; *Jorge. um brasileiro*. Rio de Janeiro, 1967; *Um dia no Rio*. Rio de Janeiro, 1969; *O homem de macacão*. Rio de Janeiro, 1972; *Aqui e em outros lugares*. Rio de Janeiro, 1980; *A procura dos motivos*. Rio de Janeiro, 1980; *O passo-bandeira*. Rio de Janeiro, 1984; *As laranjas iguais*. Rio de Janeiro, 1985.

Estudos: GIOVANNI RICCIARDI, “Oswaldo França Júnior”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 325–347.

ÂNGELO, IVAN (Barbacena, MG, 4 de fevereiro de 1936).

Textos: *Duas faces*. São Paulo, 1961; *A festa*. São Paulo, 1976; *A casa de vidro*. São Paulo, 1979.

SANTIAGO, SILVIANO (Formiga, MG, 29 de setembro de 1936).

Textos: POESIA: *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, 1978; *Cheiro forte*, 1995; NARRATIVA: *O banquete*. Belo Horizonte, 1970; *O olhar*. Belo Horizonte, 1974; *Em liberdade*. Belo Horizonte, 1981; *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, 1985.

DRUMMOND, ROBERTO (Vale do Rio Doce, MG, 1939).

Textos: *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo, 1975; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo, 1978; *Sangue de coca-cola*. São Paulo, 1980; *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo, 1982; *Ontem à noite era 6ª feira*. Rio de Janeiro, 1988; *Inês é morta*, 1993.

VILELA, LUIZ (Ituiutaba, MG, 1943).

Textos: *Tremor de terra*. Belo Horizonte, 1967; *No bar*. São Paulo, 1968; *O fim de tudo*. Belo Horizonte, 1973; *Os novos*. Rio de Janeiro, 1984.

ANTÔNIO, JOÃO (João Antônio Ferreira Filho: São Paulo, 27 de janeiro de 1937 – Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1996).

Textos: *Malagueta. perus e bacanaço*. São Paulo, 1962; *Leão de chácara*. São Paulo, 1975; *Dedo duro*. São Paulo, 1982; *10 contos escolhidos*. São Paulo, 1983.

HOLANDA, CHICO BUARQUE (Francisco Buarque de Holanda: Rio de Janeiro, 19 de junho de 1944).

Textos: *Fazenda modelo*. São Paulo, 1975; *A bordo do Rui Barbosa*. São Paulo, 1981 (poesia com Valandro Reating); *Estorvo*. São Paulo, 1991 (filme de Ruy Guerra); *Benjamin*. São Paulo, 1995.

Estudos: ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA, *A expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*, 1973; Id., *A poética de Chico Buarque*, 1974; ADÉLIA BEZERRA DE MENESES, *Desenho mágico (poesia e política em Chico Buarque)*, 1982.

VERÍSSIMO, LUIS FERNANDO (Porto Alegre, RS, 26 de outubro de 1936).

Textos: *O popular*. Porto Alegre, 1973; *A mesa voadora*. Porto Alegre, 1978; *Ed Mort e outras histórias*. Porto Alegre, 1979; *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre, 1982; *A velhinha de Taubaté*. Porto Alegre, 1983.

SCLIAR, MOACYR (Moacyr Jaime Scliar: Porto Alegre, RS, 23 de março de 1937).

Textos: Todos em Porto Alegre: *Histórias de médico em formação*, 1962; *O carnaval dos animais*, 1968; *A guerra no Bom Fim*, 1972; *O exército de um homem só*, 1973; *Os deuses de Raquel*, 1975; *Os mistérios de Porto Alegre*, 1976; *A balada do falso messias*, 1976; *Histórias da terra trêmula*, 1976; *O ciclo das águas*, 1977; *Mês de cães danados*, 1977; *Doutor Miragem*, 1978; *O anão no televisor*, 1979; *Os voluntários*, 1979; *O centauro no jardim*, 1980; *Cavalos e obeliscos*, 1981; *A festa no castelo*, 1982; *A estranha nação de Rafael Mendes*, 1983; *Os deuses de Raquel*, 1996.

Estudos: PEDRO VILLAS-BÔAS, *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*. Porto Alegre, 1974; ARI MARTINS, *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1978; REGINA ZILBERMAN, *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1982, 2ª ed.

SOUZA, MÁRCIO (Márcio Gonçalves Bentes de Souza: Manaus, AM, 4 de março de 1946).

Textos: *Galvez. o imperador do Acre*. Manaus, 1976; *Teatro indígena no Amazonas*. Rio de Janeiro, 1976; *Operação silêncio*. Rio de Janeiro, 1980; *Mad Maria*. Rio de Janeiro, 1980; *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, 1982; *A ordem do dia*. Rio de Janeiro, 1983; *A condolência*. Rio de Janeiro, 1984; *O brasileiro voador*; *A caligrafia de Deus*, 1994. ENSAIOS: *A expressão amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo*. Rio de Janeiro, 1978; *A questão do teatro regional*. Rio de Janeiro, 1981; *O palco verde*. Rio de Janeiro, 1984.

Estudos: ANTÔNIO DIMAS, *Márcio Souza*. São Paulo, 1982.

HATOUM, MILTON (Manaus, AM, 1952).

Textos: *Relato de um certo Oriente*. São Paulo, 1989.

MAINARDI, DIOGO (São Paulo, 1962).

Textos: *Malthus*. São Paulo, 1989; *Arquipélago*. São Paulo, 1992; *Polígono das secas*. São Paulo, 1996.

AS ESCRITORAS

ALCÂNTARA SILVEIRA, *Presença feminina na literatura nacional*. São Paulo, 1969; HELOÍSA BUARQUE, *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1994.

LISPECTOR, ELISA (Sawrahn, Ucrânia, 24 de julho de 1911 – Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1989).

Textos: *No exílio*, 1948; *O muro de pedras*, 1952; *O dia mais longo de Teresa*, 1965; *Corpo a corpo*, 1983.

GATTAI, ZÉLIA (Zélia Gattai Amado: São Paulo, 4 agosto 1916).

Textos: MEMÓRIAS: *Anarquistas. graças a Deus*. Rio de Janeiro, 1979; *Um chapéu para viagem*. Rio de Janeiro, 1982; *Senhora dona do baile*. Rio de Janeiro, 1984; *Pipistrelo das mil cores*. Rio de Janeiro, 1989 (infantil); *Chão de meninos*. Rio de Janeiro, 1992; *Crônica de uma namorada*. Rio de Janeiro, 1995.

QUEIROZ, DINAH SILVEIRA DE (Dinah Silveira de Castro Alves: São Paulo, 9 de novembro de 1917 – Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1982).

Textos: *Floradas na serra*. Rio de Janeiro, 1939; *A sereia verde*. Rio de Janeiro, 1941; *Margarida La Rocque (A ilha dos demônios)*. Rio de Janeiro, 1949; *A muralha*. Rio de Janeiro, 1954; *Eles herdarão a terra*. Rio de Janeiro, 1960; *Os invasores*. Rio de Janeiro, 1965; *Verão dos infieis*. Rio de Janeiro, 1968; *Café da manhã*. Rio de Janeiro, 1969; *Eu venho (Memorial de Cristo I)*. Rio de Janeiro, 1974; *Eu, Jesus (Memorial de Cristo II)*. Rio de Janeiro, 1977; *Guida. caríssima Guida*. Rio de Janeiro, 1981.

Estudos: NATANIEL DANTAS, “Dinah Silveira Queiroz”, in *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*, Pedro Américo Maia (ed.). Belo Horizonte, 1970; MALCOM SILVERMAN, “A diversidade da prosa de Dinah Silveira de Queiroz”, in *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1981, vol. II, pp. 28–61.

TELLES, LYGIA FAGUNDES (São Paulo, 19 de abril de 1923 – 3 de abril de 2022).

Textos: *Praia viva*. São Paulo, 1944; *O cacto vermelho*. São Paulo, 1949; *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro, 1954; *Verão no aquário*. São Paulo, 1963; *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro, 1972; *As meninas*. Rio de Janeiro, 1973; *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro, 1977; *Mistérios*. Rio de Janeiro, 1981; *As horas nuas*. Rio de Janeiro, 1989.

Estudos: ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1958, série I; EDLA VAN STEEN, *Viver e escrever*, 1981; MALCOM SILVERMAN, “O mundo ficcional de Lygia Fagundes Telles”, in *Moderna ficção brasileira*, op. cit., pp. 162–184; GIOVANNI RICCIARDI, “Lygia Fagundes Telles”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 171–183.

BARROSO, MARIA ALICE (Maria Alice Giudice Barroso Soares: Miracema, RJ, 6 de novembro de 1926).

Textos: *Os posseiros*. Rio de Janeiro, 1955; *História de um casamento*. Rio de Janeiro, 1960; *Um simples afeto recíproco*. Rio de Janeiro, 1962; *Quem matou Pacífico?* Rio de Janeiro, 1969; *Um dia vamos rir disso tudo*. Rio de Janeiro, 1976; *O globo da morte*. Rio de Janeiro, 1981.

Estudos: GIOVANNI RICCIARDI, “Maria Alice Barroso”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 243–261.

PIÑON, NÉLIDA (Nélida Cuiñas Piñón: Rio de Janeiro, 3 de maio de 1934 – Lisboa, 17 de dezembro de 2022).

Textos: *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro, 1961; *Fundador*. Rio de Janeiro, 1969; *A casa da paixão*. Rio de Janeiro, 1972; *Sala de armas*. Rio de Janeiro, 1973; *O color das coisas*. Rio de Janeiro, 1980; *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro, 1984; *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro, 1987.

Estudos: SÔNIA BEATRIZ, *Literatura com gosto da gente*, 1969; BRUNO PARAÍSO, *Uma escritora em busca da utopia*, 1971; CÉLIA MARIA LADEIRA, *A saída pela imaginação*, 1974; OTÁVIO FARIA, *Surge uma romancista*, 1976; C. MEDINA, *Os caminhos da ficção nacional*, 1980; HELOÍSA ALINE OLIVEIRA, *A república dos sonhos*, 1984; GIOVANNI RICCIARDI, “Nélida Piñón”, in *Autorretratos*, op. cit., pp. 279–301.

STEEN, EDLA VAN (Edla Lucy Vendhausen Van Steen: Florianópolis, SC, 12 de setembro de 1936).

Textos: NARRATIVA: *Memórias do medo*, 1974; *Antes do amanhecer*, 1977; *Corações mordidos*, 1983. ENSAIOS: *Viver e escrever*, vol. I, Porto Alegre, 1981; vol. II, Porto Alegre–Brasília, 1982.

COLASANTI, MARINA (Marina Colasanti Sant’Anna: Asmara, Eritreia, 26 de setembro de 1937).

Textos: NARRATIVA: *Zoológico*. Rio de Janeiro, 1975; *A morada do ser*, 1978; *A menina arco-íris*, 1984; *E por falar em amor*. Rio de Janeiro, 1984; *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro, 1986; *Ana Z., aonde vai você?* São Paulo, 1993. CRÔNICAS: *Eu sozinha*. Rio de Janeiro, 1968; *Mulher daqui pra frente*, 1981; *Agosto 1991: Estávamos em Moscou*. São Paulo, 1991 (com Affonso Romano de Sant’Anna); *Eu sei. mas não devia*. Rio de Janeiro, 1996.

LUFT, LYA (Lya Fett Luft: Santa Cruz, RS, 15 de setembro de 1938 – Porto Alegre, RS, 30 de dezembro de 2021).

Textos: *As parceiras*. Rio de Janeiro, 1980; *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro, 1981; *O quarto fechado*. Rio de Janeiro, 1984. CRÔNICAS: *Matéria do cotidiano*, 1978.

Estudos: MARIA DE LOURDES HORTA, *Palavra de mulher*. Rio de Janeiro, 1979; REGINA ZILBERMAN, *A literatura no Rio Grande do Sul*, 1982, 2ª ed.

MIRANDA, ANA (Ana Maria Miranda: Fortaleza, CE, 1951).

Textos: *Boca do inferno*. São Paulo, 1989; *O retrato do rei*. São Paulo, 1991; *A última quimera*. São Paulo, 1995.

CUNHA, HELENA PARENTE (Helena Gomes Parente Cunha: Salvador, BA, 13 de janeiro de 1929 – 11 de fevereiro de 2023).

Textos: NARRATIVA: *Corpo no cerco*. Rio de Janeiro, 1978; *Os provisórios*. Rio de Janeiro 1980; *Mulher no espelho*. Florianópolis, 1983; *Cem mentiras de verdade*. Rio de Janeiro, 1985. POESIA: *Miramar*. Rio de Janeiro–Brasília, 1980. ENSAÍSTICA: *A palavra poética*. Rio de Janeiro, 1979.

MELO, PATRÍCIA (Assis, SP, 2 de outubro de 1962).

Textos: *Acqua toffana*, 1994; *O matador*, 1995 (filme de José Henrique Fonseca).

FICÇÃO CIENTÍFICA, ESOTERISMO E ASTROLOGIA COMO ÚLTIMAS UTOPIAS

CUNHA, FAUSTO (Fausto Fernandes da Cunha Filho: Recife, PE, 1923).

Textos: NARRATIVA: *As noites marcianas*. Rio de Janeiro, 1960; *O beijo antes do sono*. Rio de Janeiro, 1974; *O dia da nuvem*. Rio de Janeiro, 1980.

MONTEIRO, JERÔNIMO (Jerônimo Barbosa Monteiro: São Paulo, 11 de dezembro de 1908 – 31 de maio de 1970).

Textos: *O irmão do diabo*. São Paulo, 1937; *Fuga para canto algum*. São Paulo, 1961; *Os visitantes do espaço*. São Paulo, 1963; *A cidade perdida*. São Paulo, 1969.

CARNEIRO, ANDRÉ (André Granja Carneiro: Atibaia, SP, 9 de maio de 1932).

Textos: *Diário da nave perdida*, 1963; *O homem que adivinhava*, 1966; *Piscina livre*, 1980.

COELHO, PAULO (Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947).

Textos: *Os arquivos do inferno*. Rio de Janeiro, 1981; *Manual prático do vampirismo*. Rio de Janeiro, 1986; *O diário de um mago*. Rio de Janeiro, 1987; *O alquimista*. Rio de Janeiro, 1988; *Brida*. Rio de Janeiro, 1990; *As valquírias*. Rio de Janeiro, 1992; *Na margem do Rio Piedra eu sentei e chorei*. Rio de Janeiro, 1995.

A NOVA SOCIALIDADE: POESIA DO ENGAJAMENTO

CARLOS NEJAR, *Antologia da poesia brasileira contemporânea*. Lisboa, 1986; MÁRIO PEDROSA, *Mundo. homem. arte em crise*. Rio de Janeiro, 1975. Textos e informações em BANDEIRA-AYALA, *Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna. Depois do modernismo*. Rio de Janeiro, 1967. Uma antologia específica: MANOEL SARMENTO BARATA, *Canto melhor. Uma perspectiva da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1969 (com bibliografia); AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, 1980. Para a “geração de 60”, cf. PEDRO LYRA, *Sincretismo. A poesia da geração de 60*. Rio de Janeiro, 1995.

CAMPOS, GEIR (Geir Nuffer de Campos: São José do Calçado, ES, 28 de fevereiro de 1924).

Textos: POESIA: *Rosa dos rumos*, 1950; *Arquipélago*, 1952; *Da profissão do poeta*, 1956; *Canto claro e poemas anteriores*, 1957; *Operário do canto*, 1959; *Canto provisório*, 1960; *Cantigas de acordar mulher*, 1964; *Canto ao homem da ONU*, 1968; *Metanáutica*, 1970; *Canto de peixe e outros cantos*, 1977; *Cantar de amigo: ao outro homem da mulher amada*, 1982; *Tarefa*, 1982; *Cantos do tio*, 1982.

Estudos: OCTAVIO DE FARIA, “O poeta Geir Campos”, in *Última hora*, 22 de junho de 1977; ELISEU MAIA, “Trajetória poética de Geir Campos”, in *Jornal de Letras*, maio de 1959.

CAMPOS, PAULO MENDES (Belo Horizonte, MG, 28 de fevereiro de 1928 – Rio de Janeiro, 1º de julho de 1991).

Textos: *A palavra escrita*. Niterói, 1951; *O domingo azul do mar*. Rio de Janeiro, 1958; *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro, 1960; *Poemas corais*, 1965; *Testamento do Brasil*, 1966; *Poemas*, 1979.

MELLO, THIAGO DE (Amadeu Thiago de Mello: Barreirinhas, AM, 30 de março de 1926).

Textos: *Coração da terra*, 1947; *Silêncio e palavra*, 1951; *Narciso cego*, 1952; *Lenda da rosa*. Rio de Janeiro, 1956; *Notícia da visita que fiz no verão de 1963 ao Rio Amazonas e seus barrancos*, 1957; *Vento geral*. Rio de Janeiro, 1960; *Madrugada camponesa*, 1962; *Faz escuro mas eu canto*, 1965; *Faz escuro mas eu canto: a canção do amor armado*, 1966; *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, 1975; *Canto do amor armado*, 1975; *Os estatutos do homem*, 1977; *Horóscopo para os que estão vivos*, 1980; *Mormaço na floresta*, 1981.

GULLAR, FERREIRA (José Ribamar Ferreira Gullar: São Luís, MA, 10 de setembro de 1930).

Textos: *Um pouco acima do chão*. São Luís, 1949; *Luta corporal*. Rio de Janeiro, 1954; *Poemas neoconcretos*. Rio de Janeiro, 1938; *A luta corporal e novos poemas*. Rio de Janeiro, 1966; *Por você. por mim*. Rio de Janeiro, 1968; *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro, 1975; *Poema sujo*. Rio de Janeiro, 1976; *Antologia poética*. Rio de Janeiro, 1977; *Uma luz no chão*. Rio de Janeiro, 1978; *Na vertigem do dia*. Rio de Janeiro, 1980; *Toda poesia. 1950–1980*. Rio de Janeiro, 1980; *Poesias*, 1982; *Os melhores poemas*. São Paulo, 1983.

Estudos: ALFREDO BOSI, prefácio a *Os melhores poemas*, op. cit., pp. 7–10; GIOVANNI RICCIARDI, “Ferreira Gullar”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 263–277.

FÉLIX, MOACIR (Rio de Janeiro, 11 de março de 1926).

Textos: *Cubo de treva*. Rio de Janeiro, 1948; *Lenda e areia*. Rio de Janeiro, 1950; *Canto para as transformações do homem*. Rio de Janeiro, 1964; *Um poeta na cidade e no tempo*. Rio de Janeiro, 1966; *Canção do exílio aqui*. Rio de Janeiro, 1977; *Em nome da vida*. Rio de Janeiro, 1981.

PAIS, JOSÉ PAULO (José Paulo Pais da Silva: Taquaritinga, SP, 22 de julho de 1926).

Textos: POESIA: *O aluno*. São Paulo, 1947; *Cúmplices*. São Paulo, 1951; *Poemas reunidos*. São Paulo, 1961; *Anatomias*. São Paulo, 1967; *Meia palavra*. São Paulo, 1973; *Resíduos*. São Paulo, 1980. ENSAIOS: *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo, 1957; *Os poetas*. São Paulo, 1961; *Mistérios em casa*. São Paulo, 1961; *Pavão. parlenda. paraíso*. São Paulo, 1977; *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1980 (com Massaud Moisés).

AYALA, WALMIR (Walmir Félix Ayala: Porto Alegre, RS, 1933 – 28 de agosto de 1991).

Textos: POESIA: *Face dispersa*. Rio de Janeiro, 1955; *Este sorrir. a morte*. Rio de Janeiro, 1957; *O edifício e o verbo*. Rio de Janeiro, 1961; *Antologia poética*. Rio de Janeiro, 1965; *Cantata*. Rio de Janeiro, 1966; *Questionário*. Rio de Janeiro, 1967; *Poemas de paixão*, 1967; *Poesia revisitada*. Rio de Janeiro, 1972; *Natureza viva*. Rio de Janeiro, 1973; *A pedra iluminada*. Rio de Janeiro, 1976; *Memórias de Alcântara*. Rio de Janeiro, 1979; *Estado de choque*. Rio de Janeiro, 1980; *Águas como espadas*. Rio de Janeiro, 1983.

Estudos: ASSIS BRASIL, “Poemas como orações”, in *Jornal de Letras*, dezembro de 1983.

PALLOTTINI, RENATA (São Paulo, 28 de março de 1931 – 8 de julho de 2021).

Textos: *Acalanto*, 1952; *O cais da serenidade*. São Paulo, 1953; *O monólogo vivo*. São Paulo, 1956; *Nós. Portugal*. São Paulo, 1958; *A casa e outros poemas*. São Paulo, 1958; *Antologia poética*. São Paulo, 1958; *Livro de sonetos*. São Paulo, 1962; *A faca e a pedra*. São Paulo, 1965; *Nova antologia*. São Paulo, 1968; *Os arcos da memória*. São Paulo, 1971; *Coração americano*. São Paulo, 1976; *Chão de palavras*. São Paulo, 1977; *Noite afora*. São Paulo, 1978; *Cantar meu povo*. São Paulo, 1980; *Amigas*. São Paulo, 1983.

SILVA, ALBERTO DA COSTA E (Alberto Vasconcelos da Costa e Silva: São Paulo, 12 de maio de 1931).

Textos: *O parque e outros poemas*, 1953; *Antologia de lendas do índio brasileiro*, 1957; *A nova poesia brasileira* (org.), 1960; *O tecelão*. Rio de Janeiro, 1962; *Alberto da Costa e Silva carda. fia. doba e tece*, 1962; *Livro de linhagem*, 1966; *As linhas da mão*. Rio de Janeiro, 1979; *A roupa no estendal. o muro. os pombos*. Lisboa, 1981; *Consoada*. Santa Fé de Bogotá, 1993; *Livro de linhagem*. Lisboa, 1996. ENSAÍSTICA: *O vício da África e outros vícios*. Lisboa, 1989. MEMÓRIAS: *Espelho do príncipe. Ficções da memória*. Rio de Janeiro, 1994.

Estudos: ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA, “Da Costa, poesia e infância”, prefácio a *As linhas da mão*, op. cit., pp. 5–10; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, “La tela poética di Alberto da Costa e Silva”, in *Le linee della mano* (antologia). Milão, 1986.

FAUSTINO, MÁRIO (Mário Faustino dos Santos e Silva: Teresina, PI, 22 de outubro de 1930 – 27 de novembro de 1962, em um acidente aéreo sobrevoando o Peru).

Textos: POESIA: *O homem e a sua hora*. Rio de Janeiro, 1955; *Poesia de Mário Faustino*. Rio de Janeiro, 1966 (ed. póstuma por Benedito Nunes); *Poesia completa. Poesia traduzida de Mário Faustino*. São Paulo, 1985 (Benedito Nunes, ed.). ENSAIOS: *Cinco ensaios sobre poesia*, 1964 (ed. póstuma por Assis Brasil); *Poesia-experiência*, 1976 (ed. póstuma por Benedito Nunes).

Estudos: IVO BARBIERI, “Mário Faustino”, in Leodegário A. de Azevedo Filho, *Poetas do modernismo*. Rio de Janeiro, 1972; FERNANDO PY, “Mário Faustino”, in *O globo*. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1985.

LYRA, PEDRO (Pedro Vladimir do Vale Lyra: Fortaleza, CE, 28 de janeiro de 1945).

Textos: *Sombras*, 1967; *Duramor*, 1969; *Poema-postal*, 1970–1989; *Decisão*, 1983; *Musa-lusa*, 1988; *Desafio*, 1991; *Decisão*, 1993.

SANT’ANNA, AFFONSO ROMANO DE (Belo Horizonte, MG, 27 de março de 1937).

Textos: *Canto e palavra*. Rio de Janeiro, 1965; *Poesia viva*. Rio de Janeiro, 1968; *Poesia sobre poesia*. Rio de Janeiro, 1975; *Que país é este? e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1980; *A catedral de Colônia e outros poemas*. Rio de Janeiro, 1985; *A poesia possível* (reúne os livros precedentes). Rio de Janeiro, 1991.

VIANNA, FERNANDO MENDES (Luís Fernando de Sá Mendes Vianna: Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1933).

Textos: *Marinheiro no tempo e construção no caos*. Rio de Janeiro, 1958; *A chave e a pedra*. Rio de Janeiro, 1960; *Proclamação do barro*. Rio de Janeiro, 1964; *O silfo-hipogrifo*. Rio de Janeiro, 1972; *Embarcado em seco*. Rio de Janeiro, 1978; *Poesia viva*. Rio de Janeiro, 1979.

MACHADO, NAURO (Nauro Dinis Machado: São Luís, MA, 2 de agosto de 1935).

Textos: *Campo sem base*. Rio de Janeiro, 1958; *O exercício do caos*. Rio de Janeiro, 1961; *Ouro noturno*. São Luís, 1965; *Do eterno indeferido*. Rio de Janeiro, 1971; *Os órgãos apocalípticos*. Rio de Janeiro, 1976; *O calcanhar do humano*. São Luís, 1981; *Lamparina da aurora*. Brasília, 1992; *Funil do ser (canções mínimas)*. São Luís, 1995.

NEJAR, CARLOS (Luís Carlos Verzoni Nejar: Porto Alegre, RS, 11 de janeiro de 1939).

Textos: *Sélesis*, 1960; *Livro de Sílbion*, 1963; *Livro do tempo*, 1965; *O campeador e o vento*, 1966; *Danações*, 1969; *Ordenações*, I–IV, 1965–1971; *Canga*, 1971; *Dois poetas novos do Brasil*, 1972 (antologia com Armindo Trevisan); *Casa dos arreios*, 1973; *O poço do calabouço*. Lisboa, 1974; *De Sélesis a Domações*, 1975; *Somos poucos*, 1976; *Árvore do mundo*. Rio de Janeiro, 1977; *O chapéu das estações*, 1978; *Os viventes*. Rio de Janeiro, 1979; *Obra poética*. Rio de Janeiro, 1980, vol. I (reúne as obras até o fim de 1976, exceto *O poço do calabouço*); *Um país. o coração*. Rio de Janeiro, 1980; *Cinco poemas dramáticos*. Rio de Janeiro, 1983; *Livro de Gazéis*, 1983; *Vozes do Brasil*, 1984; *Os melhores poemas de Carlos Nejar*. São Paulo, 1984; *Memórias do porão*. Rio de Janeiro, 1985; *A genealogia da palavra*. São Paulo, 1989; *Amar. a mais alta constelação*. Rio de Janeiro, 1991.

Estudos: NELLY NOVAES COELHO, *Carlos Nejar e a “geração de 60”*. São Paulo, 1971; ERNANI REICHMANN e TEMÍSTOCLES LINHARES, *Poética de Carlos Nejar*. Curitiba, 1973; GUILHERMO DE

LA CRUZ CORONADO, *O espessamento poemático em Carlos Nejar*. São José do Rio Preto, 1977; GIOVANNI PONTIERO, *Carlos Nejar: poeta e pensador*. Porto Alegre, 1983; GIOVANNI RICCIARDI, “Carlos Nejar”, in *Autorretratos*. São Paulo, 1991, pp. 414–436.

POETAS MULHERES

FROTA, LÉLIA COELHO (Lélia Gontijo Soares: Rio de Janeiro, 11 de julho de 1937).

Textos: POESIA: *Quinze poemas*. Rio de Janeiro, 1956; *Alados idílios*. São Paulo, 1958; *Romance de D. Beltrão*, 1960; *Caprichoso desacerto*. Rio de Janeiro, 1965; *Poesia lembrada*. Rio de Janeiro, 1971; *Menino deitado em alfa*. São Paulo, 1978; *Veneza de vista e ouvido*. Rio de Janeiro, 1986 (com texto italiano de Luciana Stegagno Picchio); *Brio*, 1996. ENSAIOS: *Motipoética de 9 artistas*, 1975; *Ataíde*, 1982; *Mestre Vitalino*, 1988.

Estudos: MÁRIO FAUSTINO, “Quinze poemas”, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de março de 1957; SÉRGIO MILLIET, “Alados idílios”, in *O Estado de São Paulo*, 21 de dezembro de 1958; Id., “Quinze poemas”, in *Diário crítico*. São Paulo, 1959, vol. x; OCTAVIO DE FARIA, “Uma poetisa pouco lembrada”, in *Última hora*. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1975.

OLIVEIRA, MARLY DE (Mar ly de Oliveira Cabral de Melo: Cachoeiro de Itapemirim, ES, 11 de junho de 1935).

Textos: *Cerro da primavera*. Rio de Janeiro, 1957; *Explicação de Narciso*. Rio de Janeiro, 1960; *A suave pantera*. Rio de Janeiro, 1962 (inclui os dois precedentes); *A vida natural / O sangue na veia*. Rio de Janeiro, 1967; *Contato*. Rio de Janeiro, 1975; *Invocação de Orfeu*, 1979; *Aliança*. Rio de Janeiro, 1979; *A força da paixão / A incerteza das coisas*. Brasília, 1982; *Retrato*. Rio de Janeiro, 1986 (com *Vertigem e Viagem a Portugal*); *Obra poética reunida*. São Paulo, 1989; *O deserto jardim*. Rio de Janeiro, 1990.

Estudos: GIUSEPPE UNGARETTI, “Una giovane poetessa brasiliana”, in *L'approdo*. Florença, 1960; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, “Crítica, razão e lírica”, in *Razão do poema*. Rio de Janeiro, 1965; CREMILDA DE ARAÚJO MEDINA, “Marly de Oliveira”, in *A posse da terra*. São Paulo–Lisboa, 1985; ALBERTO DA COSTA E SILVA, “Um retrato de Marly de Oliveira”, in *O vício da África e outros vícios*, op. cit.; PEDRO LYRA, *A poesia da geração 60*. Rio de Janeiro, 1995.

CAPÍTULO XVII: TEATRO, MÚSICA POPULAR, CINEMA. A CRÍTICA

*Só admiras os velhos, só a arte
dos mortos move a tua pena.
Sinto muito, meu velho, mas não vale
a pena morrer para agradar-te.*
— Augusto de Campos, “Marcial”, 1968.

1. Um teatro de exportação para o Brasil: 1943–96

A “renovação” teatral brasileira começa em 1943: e é renovação simultaneamente do texto literário e da técnica de representação. Sem um verdadeiro teatro autóctone, o Brasil possuía até aquele momento somente uma ininterrupta tradição de espetáculo. O que poderia explicar, também em suas aparentes contradições, a vitalidade do teatro brasileiro contemporâneo, agora que, como em toda parte, o diretor parece ter tomado definitivamente o lugar do autor do texto, e o teatro quer refazer-se como rito: com a chamada em causa do público na construção de um espetáculo que se recria a cada vez diferente. No Brasil, parece às vezes que tudo é espetáculo: tanto a religião como a política; que tudo colabora para o sublinhamento expressionista do cotidiano, da paisagem natural de cenografia barroca às cidades novas geometricamente irreais, dos atores-comparsas multicores à confluência de tradições disparatadas no rito, seja este carnaval ou macumba, procissão ou sessão parlamentar.

Nos anos 40, chegam ao Brasil diretores, cenógrafos e empresários estrangeiros, e assistimos à criação de novas formações teatrais. Recordamos, entre outras, a companhia “Os Comediantes”, nascida no Rio e dirigida, a partir de 1941, pelo diretor-ator polonês Zbigniew Ziembinski; e o “TBC” (Teatro Brasileiro de Comédia), ativo a partir de 1948 com a participação de um grupo de diretores e cenógrafos italianos: Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Alberto d’Aversa, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto. A partir desse momento, o

teatro brasileiro retoma a própria estrada não só mais consciente dos valores dramaturgicos internacionais, mas fortemente motivado na recuperação de uma tradição brasileira autônoma, estilisticamente unitária, na qual novamente o texto desempenha a sua função de líder e de orientador do espetáculo.

2. Os novos mestres

2.1. nelson rodrigues

A primeira categoria é aquela do teatro de motivação e intenção freudiana e de formulação expressionista, que tem o seu máximo expoente em Nelson Rodrigues (1912–80). O autor já tentara a cena em 1939 com *A mulher sem pecado*. Mas o texto que lhe dá uma inesperada celebridade e lhe assegura a atenção do grande público é *Vestido de noiva* (1943), representado pela companhia “Os Comediantes”, com direção de Ziembinski. Foram justamente as novidades cênicas, mais ainda que a linguagem seca e direta, a tocar a plateia, estimulada pela representação plástica em três planos (realidade, memória, alucinação) do delírio de uma jovem mulher. Em estado de choque após um acidente automobilístico, enquanto é operada (plano da realidade, o presente), ela revive a própria história (plano da memória, o passado), enquanto o público é arrastado, quase violentamente, à consciência dos processos mentais que acontecem em seu cérebro, dos quais os personagens surgem como ectoplasmas, materializações da recordação (plano da alucinação, a possibilidade).

Após isso, Nelson Rodrigues continuará por anos a provocar os brasileiros com a mesma técnica e a mesma temática de inconscientes revelados: a linguagem se fez cada vez mais crua, os motivos propostos mais escabrosos. Pretende ser, a sua, uma operação catártica e desmistificadora dos tabus sociais, símile àquela que Antonin Artaud

definira como um abrir coletivamente os acessos da sociedade, e que levaria aos espectadores e leitores (quando a censura vetava a representação) textos como *Álbum de família* (1946), sagração do amor incestuoso; *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957). Em uma fase sucessiva (*Boca de ouro*, 1959; *O beijo no asfalto*, 1960; *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, 1962; *Toda nudez será castigada*, 1965, etc.), a opacidade existencial do drama psicanalítico se tempera e se dilui em comédia. Além do fato de que o autor foi um personagem da vida literária brasileira: e os seus cotidianos insultos jornalísticos a categorias bem-intencionadas, mas às vezes ineficientes, como o clero progressista, certos intelectuais de esquerda, o movimento estudantil, miraram, sempre com intenção desmistificadora e moralizadora, as posturas definidas como sádicas e masoquistas de amplos estratos da burguesia, em um momento difícil da vida cultural do país. Sobre Nelson escreveu um genial e irreverente crítico e antropólogo como Darcy Ribeiro, que, a partir de seu primeiro trabalho, *Vestido de noiva*, até o último, *A serpente*, de 1978:

Nelson Rodrigues vem compondo o mais forte conjunto de textos com o qual a dramaturgia brasileira possa contar. E enquanto isto acontecia, continuava a fingir ser o rei do machismo brasileiro, escrevendo romances medíocres sob o pseudônimo de Suzana Flag e fazendo loucuras pelo seu Fluminense.

2.2. jorge andrade

O segundo aspecto da “renovação” teatral brasileira é aquele representado pelas várias correntes de intenção social. Pode-se começar com o nome de Jorge Andrade (1922–84) e com o seu texto mais conhecido, *A moratória*. Tardio corresponsável “paulista” daquele romance radical do Nordeste que caracterizara a narrativa da geração de 30, o drama girava em torno de um dos grandes problemas do Brasil: a decadência da aristocracia do café revelada pela crise de 1929. Com seus tons submissamente realistas, propunha, com ostentadas violações das sempre vigentes unidades pseudo-aristotélicas, o tema do aburguesamento, ou melhor, da semiproletarização dos filhos dos

velhos fazendeiros em uma São Paulo industrializada. Também ali em dois planos, temporais e espaciais: do lado esquerdo, uma fazenda de café em 1929; do direito, um quarto em uma cidadezinha do interior, três anos depois. O drama nasce da intersecção de planos, da copresença constante no hoje de um ontem que não pode voltar:

LUCÍLIA — É isso mesmo. Proteste. Proteste, papai. O senhor tem direito, nós temos esse direito. As terras são nossas, sempre foram nossas. Ninguém pode nos tomar. Papai! Ainda há esperança, daremos um jeito; é preciso que o senhor não aceite, nós não podemos aceitar.

É a temática do “fazendeiro do ar”, do latifundiário das nuvens (título de um volume de Carlos Drummond de Andrade), daquele que, transplantado para a cidade, recria para si mesmo continuamente a imagem perdida de um Brasil de fazendas. Por um quarto de século, Jorge Andrade se manteve fiel a essa matéria, propondo-a ora do ponto de vista dos patrões e ora daquele dos servos, colocando-a tanto no plano de um passado mítico e bandeirante quanto naquele de um presente de industrialização e urbanização. Dez dramas, recolhidos em volume em 1970, puderam assim ser propostos em ciclo: *Marta, a árvore e o relógio* compreende: *As confrarias*, ambientado no Brasil colônia, fim do século XVIII; *Pedreira das almas*, Brasil 1842; *A moratória*, ação em dois planos, 1929 e 1932; até textos de época atual, mas com frequentes mergulhos na “tradição”: *O telescópio*, *Vereda da salvação*, *Senhora na boca do lixo*, *A escada*, *Os ossos do barão*, *Rasto atrás*, *O sumidouro*. Neste grandioso e ambicioso afresco de uma sociedade seguida em seu constituir-se em castas e em sua nova dissolução e nivelamento social, o assim chamado estilo brasileiro estaria presente na captação em clave localista de alguns expedientes (como o uso dos insertos cinematográficos em *O sumidouro*). Mas ele também se revelaria naquela profunda consciência nacional que, para além de qualquer contingência, continuou por décadas a promover a autodescrição e a pública “psicanalização” do país e que, para Jorge Andrade, atingiu seu diapasão com *Milagre na cela* (1977), que, em tempos de ditadura, afrontava o problema da perseguição política e da tortura.

2.3. Ariano Suassuna e o teatro popular nordestino

O Brasil que o mundo conhecia ao menos até poucos anos atrás é, no entanto, aquele mais externo e folclorista, de santarrões e cangaceiros, de religião e de magia, que o Cinema Novo dos anos 60 difundira como álibi ao tédio existencial do dissecado mundo europeu. Atrás desse cinema, contudo, havia uma literatura e havia um teatro regionalista. Somente a partir de 1959, este último englobará aquela paisagem do Nordeste que o romance de 30 explorara em seus ciclos da cana-de-açúcar e do cacau, do cangaço e das secas.

O nome de destaque aqui é aquele de Ariano Suassuna (nascido em Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, Paraíba, 1927). Dramaturgo e romancista, somente agora, em 1996, após quase trinta anos de silêncio, Suassuna se decidiu a publicar seu primeiro livro de poesia, *O pasto incendiado*. Na realidade, Suassuna, já recordado nestas páginas como autor do romance *A pedra do reino*, estreara como autor dramático com a “comédia sacramental” *O auto da Compadecida* (1955), que fazia reviver em vestes brasileiras e nordestinas o folclore quinhentista português de Gil Vicente, com seus rústicos e seus santos, os seus pecadores, a língua popularesca, saborosa e irreverente. A problemática calderoniana da vida como espetáculo dirigido por Deus é, de fato, ali reproposta em formas tipicamente portuguesas: o Deus se humaniza, Cristo se identifica com o negro, e a Virgem e os Santos colaboram todos gloriosamente para zombar do padre ancorado a seus preconceitos, mas temeroso de complicações. A contestação brasileira de raiz católica, que teve tanta participação nos acontecimentos sociais e políticos dos últimos anos, revela-se também assim, nessa liberdade de combinações de sagrado e de profano que é própria de um certo catolicismo do Nordeste. Reencontrá-la-emos em outros textos de Suassuna (*O casamento suspeito*, 1961; *Uma mulher vestida de sol*, 1964; *O santo e a porca*, 1958, ed. 1964) e em textos de dramaturgos que trabalharam na mesma direção.

Que baste citar os nomes de Hermilo Borba Filho (1917–76), já recordado aqui por seus romances engajados, que leva à cena as

oposições estilizadas por um sociólogo como Gilberto Freyre (*Sobrados e mucambos*, 1972); e de Alfredo Dias Gomes, também este já presente nestas páginas como romancista e hoje um dos personagens mais conhecidos do grande público. Autor não apenas de textos literários, mas também uma contínua presença radiofônica e televisiva com telenovelas polêmicas de grande impacto sobre o público. Em 1960, Dias Gomes fora revelado com *O pagador de promessas*, áspera história baiana do camponês que carrega uma enorme cruz como promessa, e que não obtém do padre a autorização de entrar no templo que lhe consentiria cumprir a promessa e morre nos degraus de uma igreja condenada por sua própria estrutura a negar audiência a seus filhos mais atormentados. Em 1973, sob o título *Il Pellegrino del Nordeste*, o drama foi representado também na Itália, sob a direção de Ruggero Jacobbi. Desde então, a inspiração de Dias Gomes afrontou com sucesso os temas do misticismo popular junto àqueles da atualidade nacional e urbana (*A invasão*, 1962; *A revolução dos beatos*, 1962; *Dr. Getúlio, sua vida e glória*, 1968, com Ferreira Gullar, cujo tema será depois proposto novamente como “enredo” de uma carnavalesca escola de samba: *Vargas*, 1983). Entre os últimos títulos de Dias Gomes, recordaremos ainda: *Odorico, o bem amado*, 1969; *O túnel*, 1972; *As primícias*, 1977; *Campeões do mundo*, 1980; até *Decadência*, 1995.

A mesma roupagem regionalista, mas com uma problemática bem diversa, parece em certo ponto assimilar aos dramas nordestinos do primeiro Dias Gomes as incursões teatrais de escritores já famosos por outras, mais engajadas, provas literárias. Recordaremos entre esses ao menos o nome, tantas vezes citado aqui, de Rachel de Queiroz, por seus textos em *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958), e aquele de Lúcio Cardoso, o pintor romancista da *Crônica da casa assassinada*, por *O escravo* (1937), *Coração delator* e *A corda de prata* (1947), *O filho pródigo* e *Angélica* (1950).

De todo modo, o único verdadeiro êxito é aquele do poeta João Cabral de Melo Neto. O seu “auto de Natal pernambucano” — *Morte e vida severina* (1956) — pertence, por direito, à história da grande poesia brasileira. E por isto nós tratamos dele juntamente com as obras

poéticas de João Cabral. Mas isso não exclui nem apaga a enorme vitalidade e validade teatral do texto, o seu poder de sugestão em relação ao público, que sempre mais sente o teatro como experiência total, retorno ritual à comunhão de origem. No caso específico do drama de João Cabral, colaboraram bastante, no nível da representação, as músicas, recuperação culta de temas folclóricos, de Chico Buarque de Holanda. Em 1984, João Cabral voltara ainda à expressão dramática com um interessante *Auto do frade*, que leva à cena, como protagonista, um frade jacobino, aquele Frei Caneca que fora a alma e a vítima da Confederação do Equador de 1825.

2.4. O teatro social urbano

Ao humanismo cristão de Suassuna, e dos outros autores recordados junto com ele, fazia contraponto, na São Paulo dos anos 60 e 70, o socialismo de Gianfrancesco Guarnieri (nascido em Milão, 1936, mas naturalizado brasileiro), que, com *Eles não usam black-tie*, propusera em forma de engajamento “neorrealista”, mas com notas de intimismo quase crepuscular, os problemas da industrialização e da luta de classes. O ambiente era aquele da favela do Rio de Janeiro, um ambiente simbólico, em que o que contava eram somente as dicotomias sociais: patrões e assalariados, cidade e campo (todos estes textos foram representados no Teatro Arena de São Paulo, com o palco no centro e quase sem cenografia). Em *Gimba* (1959), também de Guarnieri, o fundo pitoresco adquiria maior relevo: e o drama resultava menos nítido, talvez, porém mais folcloricamente exportável em sua quase romântica contraposição de raças e classes sob a insígnia da honra e do preconceito. O fato é que o mundo foi até certo ponto mais propenso a aceitar um Brasil ancestral e pitoresco de cangaceiros, carnaval, negros e cristianismo folclórico, e não o Brasil cinzento e demasiado similar a Nova York de uma cidade como São Paulo que, hoje, um fotógrafo como Sebastião Salgado propõe ao mundo em termos demasiado duros de descrição negativa e denúncia. E foi talvez por aquela visão folclórica da realidade brasileira que os textos de Guarnieri que vieram após *Gimba* e ainda mais engajados

ideologicamente (*A semente*, 1963; *Animalia*, 1968; *Castro Alves pede passagem*, 1971; *Um grito parado no ar*, 1973; até *Ponto de partida*, 1976 etc.) não tiveram, no exterior, o sucesso daqueles primeiros trabalhos.

As tendências das quais, por volta da metade do nosso século, fizeram-se porta-vozes personagens como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri, constituíram-se posteriormente cada uma em filão temático e estilístico, tornando-se, no teatro dos anos 60, a espinha dorsal da nova dramaturgia brasileira. Antes delas e junto delas existiam, todavia, e continuaram a existir por longo tempo, outras formas de teatro urbano, frequentemente de nível civilizado, mas que pouco acrescentam à temática universal. Os nomes dos autores são aqueles do comediógrafo Henrique Pongetti (1898–1979), de Raimundo Magalhães Júnior (1907–81, entre outros: *Mentirosa*, 1938; *Escândalos romanos*, 1961); do autor-ator Silveira Sampaio (1914–65, autor de textos cômico-psicológicos como *Deu Freud contra*, 1952; *O diabo em quatro corpos*, 1953; *Sua Excelência em 26 poses*, 1954, etc.); do comediógrafo Guilherme Figueiredo (nascido em 1915), dramaturgo de sucesso, inclusive internacional, por sua capacidade de encobrir mitos modernos em alegorias de ambientação e de cultura clássicas (*Greve geral*, 1949, recriação da *Lisístrata* de Aristófanes; *A raposa e as uvas*, 1953; mas sobretudo *Um deus dormiu lá em casa*, espirituoso *remake* do *Anfitrião* plautino e camoniano, no qual Anfitrião, assinalado ao mesmo tempo no campo de batalha e na própria casa, está incerto se aceita a acusação de covarde ou aquela de marido traído). É preciso recordar ainda os textos de um outro comediógrafo de sucesso como Pedro Bloch (1914: *As mãos de Eurídice*, 1951; *Os inimigos não mandam flores*, 1952); e aqueles de Abílio Pereira de Almeida (1906–77), por muitos anos dramaturgo oficial do Teatro Brasileiro de Comédia. Também na linha do humorismo sofisticado de Silveira Sampaio encontraremos ainda os textos de Millôr Fernandes (nascido em 1924: *Um elefante no caos*, 1955, gostosamente surrealista) e de João Bethencourt (nascido em 1924: *A ilha de Circe (Mister Sexo)*, 1966; *A cinderela do petróleo*, 1975).

Mais próximos de nós e mais politicamente engajados, os dramas do poeta Ferreira Gullar (nascido em 1930), dos quais recordaremos ao menos *Se correr, o bicho pega, se ficar, o bicho come* (1966), escrito em colaboração com o ator-autor Oduvaldo Vianna Filho (1936–76), o “Vianinha”, que ainda em 1974 nos dará um poético *Rasga coração*; de Antônio Callado, já recordado aqui como romancista consagrado, e que explora no teatro, de modo aparentemente farsesco, o tema urgente dos favelados, isto é, dos habitantes dos barracos da periferia (*A cidade assassinada*, 1954; *Pedro Mico*, 1957): enquanto os textos teatrais de um outro romancista como Osman Lins (*Lisbela e o prisioneiro*, 1964; *Guerra do canta-cavalo*, 1967; até *Santa, automóvel e soldado*, 1975) mostram a mesma busca intimista que caracteriza o narrador.

2.5. Dos anos 70 ao fim do século

Foram muitos no Brasil da ditadura os operadores de teatro de bom nível, alguns dos quais posteriormente envolvidos em ações de repressão e, portanto, temporariamente tirados de cena. No Teatro Arena trabalhavam Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. E, enquanto o Teatro Oficina de São Paulo se distinguiu pelo alto nível de seus espetáculos, brilharam por um momento cometas logo destinados a desaparecer como Antônio Bivar (*O assalto*), José Vicente, Leilah Assumpção, Bráulio Pedroso. A maior parte dos narradores e poetas do tempo, de Adonias Filho a Dinah Silveira de Queiroz, de Geir Campos a Waldir Ayala, Edla Van Steen, Maria Adelaide Amaral e Renata Pallottini (nascida em 1931, de *O escorpião de Numância*, 1968, a *Serenata aos companheiros*, 1983) se deixaram tentar pela escrita teatral, oferecendo à cena textos de prestígio literário, ainda que nem sempre representados. Os nomes novos da dramaturgia brasileira surgidos nos anos 70 são, de todo modo, bem poucos: Boal, Chico Buarque e Plínio Marcos.

O primeiro, Augusto Boal (nascido em 1931), conquista o público e a crítica internacional com *Revolução na América do Sul* (1960), de

tema francamente populista (como em uma polêmica e poética *Ricotta* de Pasolini, o protagonista de Boal, José da Silva, após muito jejum, morrerá por ter comido), mas com atualíssimo recorte cênico. A apresentação da história em episódios, em uma cena móvel, é sugerida sem dúvida por Brecht (*Mutter Courage*), cuja recordação é evidente já na introdução didático-política das canções-comentário e cuja lição se advinha nos textos que se seguem. Nestes espetáculos começam a intervir, também aqui com o mesmo peso, o texto, a atuação-canto, a citação extemporânea do fato cotidiano exemplar, a recuperação com funções de denúncia de uma situação atual de fatos e personagens históricos (*Opinião, Liberdade liberdade, Arena conta Zumbi*, 1965, em colaboração com Guarnieri, sobre uma revolta e fuga de escravos no século XVII; *Arena conta Tiradentes*, 1967, também este com Guarnieri, sobre o eterno tema-pretexto da revolta árcaica dos inconfidentes de Minas). É um teatro “pobre” na acepção em que usam o termo as artes figurativas: no qual é suprimido sobretudo o estrelismo do grande ator, com o expediente de designar a vários atores, em turnos, o mesmo papel.

Na mesma linha, o teatro de Chico Buarque de Holanda (nascido em 1944), filho do ensaísta e antropólogo Sérgio Buarque de Holanda. Cantor e compositor de fama internacional, Chico tenta um teatro “total” com a inserção do canto e da dança em seus dramas de intenção política: de *Roda viva* (1967) a *Calabar* (1973) e *Gota d’água* (1975), com a colaboração de Paulo Pontes, até a *Ópera do malandro* (1978), sob o signo de John Gay e Brecht.

O terceiro nome é aquele de Plínio Marcos (Santos, 1935), o autor mais censurado da moderna cena brasileira. O seu, todavia, não é teatro político: ou o é somente na acepção total em que o foram os textos negativos de Beckett e de Albee. Plínio Marcos chega ao teatro após um aprendizado como palhaço de circo: e do circo restam traços na alucinada e grotesca cumplicidade de seus personagens-*clowns*. Após uma estreia na surdina, obstaculizado pela censura (*A barreira*, 1956; *Nossa música, nossa gente*, 1964; *Navalha na carne*, 1967), autor e ator conquistam, de fato, uma inesperada notoriedade em 1967 com os dois atos de *Dois perdidos numa noite suja* que, pautados por um

conto de Moravia (*Il terrore di Roma*),²⁰¹ propõem, numa trágica sequência de insultos, provocações sádicas e confissões masoquistas, o desencontro-encontro de dois marginais da vida, Tonho e Paco, em torno de um par de sapatos disputado como símbolo de uma reinserção na sociedade. O estilo brasileiro, nesta história que tem a influência de *Godot* e de *Zoo Story*, está na transferência para um submundo nacional (ambiente e linguagem) de situações que pareceriam prerrogativas de outras metrópoles: Nova York, Paris, talvez Londres. Coerente com tais premissas é também o último texto paradigmático, *A mancha roxa* (1988), sobre a descoberta da AIDS em uma prisão feminina, em que todas as detentas se tornam soropositivas.

Paramos por aqui. O teatro brasileiro, no plano da literatura dramática, no início do segundo milênio, parece totalmente alinhado com os outros teatros desta nossa vila global.

3. Literatura e música: música erudita e música popular

Passamos agora aos dois planos sobre os quais se manifestou nos séculos a música brasileira, o erudito e o popular. Não é este o lugar para tratar das relações ocorridas entre música erudita e literatura antes de nossos dias. Já se recordou, no capítulo dedicado a Machado de Assis, o fascínio que as óperas italianas e suas intérpretes exercitavam sobre o maior dos autores brasileiros de todos os tempos, e ainda citou-se o caso de Carlos Gomes e de sua fortuna italiana. Agora recordaremos, somente, que um compositor como Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887–1959), universalmente considerado o maior do Brasil, participara em primeira pessoa, em 1922, da Semana de Arte Moderna de São Paulo. E que participara em nome daquela convergência de todas as artes (poesia, pintura, música) em um programa revolucionário, antinormativo, destinado não só a renovar

totalmente a expressão poética, mas também a abrir um diálogo entre as várias formas de invenção artística.

Um dos aspectos mais interessantes da nova sociedade literária brasileira foi, no entanto, nos anos 60 e 70, a ligação literatura-música popular: um acontecimento preconizado sempre pelas vanguardas, teorizado na Rússia pré-revolucionária por um poeta como Velimir Khlébnikov, tornado realidade empiricamente em formas, mais ou menos politizadas, por grupos de intelectuais-*folk* de diversos países.

No Brasil, são ainda as vanguardas a valorizar a nova música popular: “popular” entre aspas, naturalmente, no sentido da utilização culta, por parte dos compositores de vanguarda, de elementos de música popular, de “construção da linguagem popular” (Mário Chamie), ou, para citar outro crítico, de uma “incorporação da música popular urbana como um dado semântico, mediante montagens e citações, ao contexto sintático da música erudita” (Augusto de Campos). O sistema é evidentemente o mesmo (nivelamento e não mais hierarquia das várias formas expressivas, interdisciplinaridade) que se acha em qualquer campo da atividade artística.

Aquilo que, de fato, caracterizava a bossa-nova, que se afirmou a partir de 1958 com os nomes de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, transformou-se em realidade dialeticamente invertida por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A colocação, em senso estético-cultural, no mesmo plano de experiências poéticas e pictóricas contemporâneas é, por um lado, a postura polêmica em relação ao nacionalismo restritivo e visceral e, por outro, o não reconhecimento da hegemonia de um nível musical sobre os outros. Nenhuma ênfase, então, na melodia, nenhuma distinção hierárquica entre acordes consonantes e acordes dissonantes e, na interpretação, nenhuma prevaricação de uma voz sobre as outras: trabalho de *equipe*, no sentido mais rigoroso da expressão, com os intérpretes em função da obra e não esta em função daqueles. Por outro lado, nenhum paroxismo interpretativo: a bossa-nova (que nesse plano corresponde ao *cool jazz* norte-americano) estaria para a música brasileira pré-guerra (nível *hot jazz*) como o rigorismo poético pós-45 está para o individualismo esteta dos

primeiros modernistas. Quanto ao não nacionalismo, este se explica principalmente na livre incorporação de procedimentos, justamente como aqueles do *cool jazz* ou do *bebop* americanos, na convicção de que uma tradição não se revitaliza diluindo os elementos existentes (aqui, os regionais), mas enriquecendo constantemente com novos humores aquilo que *per se* já é composto e “impuro”. E nada é menos “puro” e “autóctone” que as tradições populares, especialmente em um país de cultura mista como o Brasil. E eis a pausa, o silêncio, o som-zero que explica a mesma função do espaço branco (“*silence alentour*”, dizia Mallarmé) na página escrita. Mas eis sobretudo a simbiose música-poesia, por um lado, na utilização por parte de musicistas de textos poéticos de alto nível literário (e já se acenou nestas páginas, por exemplo, ao “caso” Vinicius de Moraes) e, por outro, na influência que experimentos gráfico-fônicos, como aqueles da poesia concreta, têm sobre os próprios artífices da nova música “popular”. Aquilo que conta é sempre mais a tessitura, a inter-relação de todas as componentes, mas com uma crescente adesão aos cânones norte-americanos, ainda que reinterpretados.

Nas últimas décadas, após o grande sucesso registrado até mesmo na Europa pela MPB (Música Popular Brasileira), por causa da diáspora, no tempo da ditadura, dos cantores e compositores brasileiros, por causa dos valores poéticos presentes em seus textos submissamente cotidianos e subversivos e, por isto, ubiquamente inteligíveis, a onda dessa envolvente e particularíssima música popular pareceu defluir dentro do grande oceano da música jovem de todos os países. E também no Brasil registrou-se um retorno aos modelos norte-americanos. Aldeia global também aqui?

4. Cinema e literatura

*Gostava de Arte com maiúscula
Hoje prefiro Buster Keaton
Fox-Jornal é um comboio*

*Visito assim tantos países
Enviando sempre um cartão postal...
— Sérgio Milliet, Cinema, 1920.*

As relações que ligam entre si cinema e literatura são talvez mais intensas que aquelas que ocorrem entre cinema e teatro. Faremos apenas poucos acenos, nesta seara, sobre a influência da literatura sobre o cinema, sobre o fato de que este último se tenha nutrido majoritariamente de textos literários, romances, histórias destinadas a propor ao país e ao mundo a imagem de um Brasil “tropicalista” em todos os níveis: fazendas reais e “fazendas do ar”, paixões violentas e paixões atenuadas de vida provincial.

É um itinerário que poderia começar em 1911, quando Simões Lopes Neto se postava atrás de uma máquina para filmar, em Pelotas, as festas gaúchas, tocar em 1917 nos *Mistérios do Rio* de Coelho Neto, passar através das inumeráveis transposições cinematográficas da *Moreninha* de Macedo, do *Guarany* de Alencar, ou das várias obras-primas de Machado, para chegar até o *Cangaceiro* de Lima Barreto²⁰² que, premiado em Cannes em 1953, propõe ao mundo o Cinema Novo brasileiro.

Afastando-se do folclorismo fácil no gosto francês do *Orfeu negro* de Vinicius de Moraes e Camus, glosa decadente da fórmula de Paulo Prado (“em uma terra radiosa vive um povo triste”), esse Cinema Novo segue no início, mas com a distância de anos, a mesma parábola da literatura. Isto é, começa nos modos radicais do romance de denúncia dos anos 30 (veja, por exemplo, a versão cinematográfica, de 1963, de *Vidas secas* de Graciliano Ramos, dirigida por Nelson Pereira dos Santos) e termina no folclorismo quente de *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964, de Glauber Rocha, nos caligrafismos rural-proustianos de *Menino de Engenho* (reproposta por imagens, 1966, direção de Walter Lima Júnior, do clima poético criado por José Lins do Rego) e na ironia persuasiva do *Macunaíma* (1970) de Joaquim Pedro de Andrade.

Aqui, aliás, interessa também e sobretudo o fenômeno inverso. Interessa a enorme influência que, em um país jovem como o Brasil, o cinema exerce sobre a literatura: propondo-lhe os seus modos narrativos, as suas convenções e metáforas. Entre os muitos exemplos, bastem aqueles de Oswald de Andrade, que constrói o seu romance *Os condenados* (1922) com técnica cinematográfica; de Alcântara Machado, que justapõe como cenas de *Pathé-Baby* o seu primeiro livro de crônicas (1926); e enfim de Guimarães Rosa, que, atentíssimo a cada forma de linguagem, monta cinematograficamente, com base em sequências, campos longos, planos americanos, dissoluções, um conto bem conhecido também na Itália como *Cara de Bronze*. Fecha a lista a prosa cinematográfica de *Em câmara lenta* (1979) de Renato Tapajós.

Atualmente, em nossos anos 90, também no Brasil a narração voltou, como já se viu, a privilegiar o relato, a trama, em vez da “escrita” que nos anos 60 e 70 constituía a preocupação essencial de cada autor: na esteira, sobretudo, de Guimarães Rosa que, convicto da proposição que “tudo significa”, devia se revelar, no entanto, autor de histórias perfeitas em seu equilíbrio entre forma e conteúdo. A nova narrativa influencia e é, por sua vez, influenciada por outras formas comunicativas, como o cinema e a televisão. E não é casual se os romances ou contos de tema histórico, policial ou de ficção científica, mas também autobiográfico e intimista, se tornam súbito assuntos para filmes: isso quando já não foram escritos por narradores-roteiristas, com o olhar atento às novas e diversas colocações. É suficiente citar como exemplo os romances de Rubem Fonseca, de *O caso Morel*, cuja versão cinematográfica foi dirigida por Suzana Amaral, a *Buffo e Spallanzani*, dirigido por Flávio Tambellini; ou de Patrícia Mello, cujo *Matador* terá a direção de José Henrique Fonseca. Por sua vez, um diretor como Ruy Guerra leva às telas tanto a autobiografia exemplar *Quase memória* de Carlos Heitor Cony como o *Estorvo* de Chico Buarque. Sem, porém, que cessem de ser revisitados acontecimentos históricos exemplares ou episódios de cultura engajada do passado, próximo e remoto; e aqui se vai do *Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, visto através da câmera de Paulo Thiago, às memórias de Fernando Gabeira e o seu *O que é isto, companheiro?*, reinterpretado em 1997 pelo diretor Bruno Barreto. Não obstante o

seu novo curso político, o Brasil continua a formar um só corpo com todo o seu passado.

5. A crítica como literatura e a crítica como ciência

Os anos de 1945 até hoje são, por definição, os anos da crítica. E neste ponto convém recolocar em discurso histórico, para dar significado “brasileiro” à sua atuação, a obra de críticos dos quais até agora apenas assinalamos a presença nos caminhos da literatura, algumas vezes os encontramos buscando uma primeira interpretação das obras de seus contemporâneos. A meditação metaliterária caminha quase sempre, no Brasil, paralela à literatura. E é exercitada pelos mesmos personagens que, contemporaneamente, se propõem no plano da invenção como poetas, narradores, autores dramáticos.

José Veríssimo fixava suas origens nas academias setecentistas e indicava na epístola *A Basílio da Gama* de Silva Alvarenga, e em outros textos metarretóricos do cantor de *Glaura .O desertor*, 1744; *Às artes*, 1788) o paralelo nacional, classicista e horaciano da *Art poétique* de Boileau. Prosseguia depois até os românticos, com os quais surge também na crítica, como no plano da poética e da literatura, o conceito de nacionalidade literária. Desde então, este será o grande estímulo da atuação de um programa de autonomia poética, desvinculada dos modelos europeus, em geral, e portugueses, em particular: modelos retóricos, modelos temáticos, mas sobretudo modelos linguísticos.

A história da crítica brasileira foi escrita em breves sínteses por estudiosos como Xavier Marques, Alceu Amoroso Lima e Afrânio Coutinho. Devemos a Wilson Martins (nascido em 1921), crítico militante, historiador do modernismo, mas sobretudo estudioso atento à história do pensamento e aos modos de enxerto das ideias críticas europeias e norte-americanas na realidade cultural brasileira (em um

itinerário aberto por *A crítica literária no Brasil*, 1952, e destinado a desaguar na *História da inteligência brasileira*, 1976–78), o reagrupamento dos críticos, do século XVIII ao XX, por famílias ideológicas. Teremos assim uma família purista, com um de seus monumentos no famoso (ainda que execrado) Joaquim Osório Duque Estrada (1870–1927), protótipo dos “censores”. E teremos uma família humanista, que compreende homens diferentes como Odorico Mendes, João Francisco Lisboa, Joaquim Nabuco, todos já citados aqui por nós. A estes seria preciso acrescentar também Machado de Assis, como um dos críticos centrados, mais que na imitação, no sólido conhecimento e na frequentação dos clássicos: até autores de ensaios incisivos como Fernando de Azevedo (*A cultura brasileira*, 1943). Ao lado dessa, encontramos também uma família histórica, para a qual a crítica permanece ligada à historiografia literária sem se desvincular do biografismo e do determinismo positivista. Não esqueçamos, de fato, que no século XIX pré-romântico a crítica se afirmara como historiografia, numa linha que partia de Joaquim da Cunha Barbosa, passava através de Gonçalves Dias e sua escola, e assumia uma primeira e tímida postura de disciplina autônoma nos textos historiográficos e retóricos do canônico Joaquim Caetano Pinheiro (1825–76). E desta escola os nomes são Francisco Adolfo de Varnhagen, Capistrano de Abreu, Sacramento Blake, Oliveira Lima, Elói Pontes, Sílvio Rabelo, Artur Mota, Carlos Süssekind de Mendonça, Hermes Lima, com ramificações até os nossos dias em personalidades complexas como aquela de Sérgio Buarque de Holanda (1902–82: *Raízes do Brasil*, 1935; *Visão do paraíso*, 1959, e muitos, sérios e acurados ensaios monográficos).

A segunda metade do século XIX abre, com o nome de Sílvio Romero, a grande família dos críticos sociológicos: um rótulo com o qual se costuma cobrir a atividade frequentemente disforme de todos aqueles que sentem e buscam na literatura sobretudo o engajamento. E eis acomodados sob esse denominador nomes como Tobias Barreto e Euríalo Canabrava (1908–79), Viana Moog (também narrador, 1906–88), Nelson Werneck Sodré (nascido em 1911) e Astrojildo Pereira (1890–1964): até Gilberto Freyre, de cuja obra de regionalista já se falou longamente; e até Antonio Candido (Antonio Candido de Melo e

Sousa, nascido em 1918). Mas aqui o discurso muda: porque Antonio Candido, uma das mais agudas e conscientes inteligências do mundo cultural brasileiro atual, é crítico sociólogo no sentido em que a sociologia é uma das lentes da qual ele se vale para colocar em foco os problemas humanos (*Os parceiros do Rio Bonito*, 1964, 5ª ed. 1979) e porque a sua mais consistente contribuição à historiografia literária (*Formação da literatura brasileira*, 1959, 5ª ed. 1975) tem em conta o húmus cultural e social sobre o qual desembocam as obras poéticas dos árcades e dos românticos brasileiros. Mas é também escritor fino, autor de belas páginas literariamente autônomas (*Teresina, etc.*, 1980); e é estudioso atento a toda forma de metodologia e aberto à experimentação dos mais modernos instrumentos de investigação, capaz tanto do ensaio monográfico (uma coletânea deles em *Brigada ligeira*, 1945; *O observador literário*, 1959; *Tese e antítese*, 1964; *Vários escritos*, 1970), como do escrito teórico (*Literatura e sociedade*, 1956) e do ensaio pedagógico (*Na sala de aula*, 1985; *A educação pela noite*, 1987).

Neste ponto, a classificação de Wilson Martins, deixando de lado os críticos “filólogos”, cujo nome principal será sempre aquele de João Ribeiro, introduz a grande e heterogênea família dos “impressionistas”. É este um outro cômodo rótulo para designar toda a crítica anterior à assim chamada crítica “científica”. Os impressionistas constituiriam assim o filão que, partindo de Araripe Júnior (sempre reconhecido, junto de Romero e de Veríssimo, como um dos três grandes da crítica da segunda metade do século XIX), seria alimentado pelas contribuições de desigual valor de literatos frequentemente empenhados diretamente na criação literária, como Valentim Magalhães, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Alcides Maia, Jorge de Lima, Medeiros e Albuquerque, Tasso da Silveira, José Lins do Rego, Manuel Bandeira. É uma família heterogênea, que compreende tanto o crítico extemporâneo, o autor de rodapé, da coluna literária do jornal, quanto o ensaísta capaz de intuições geniais na breve duração de uma frase. E aqui há alguns nomes obrigatórios como o de Augusto Meyer, já recordado como poeta modernista, leitor finíssimo, cujo sorriso voltairiano ilumina toda a página de investigação psicológica (*Machado de Assis*, 1935), quanto o trecho sobre menores periféricos

(*Prosa dos pagos*, 1956) ou sobre aspectos inexplorados de grandes e pequenos (*À sombra da estante*, 1947; *Preto e branco*, 1956; *Camões, o bruxo, e outros ensaios*, 1958; *A chave e a máscara*, 1964; *A forma secreta*, 1967, 2ª ed. 1970); de Agripino Grieco (1888–1973), diretor do *Boletim de Ariel* (1931–39), erudito e irônico, iconoclasta dos mitos literários (Machado de Assis!), autor de páginas das mais saborosas da crítica de ontem (*Evolução da poesia brasileira*, 1932; *Evolução da prosa brasileira*, 1933; *Gente nova do Brasil*, 1935).

A “família estética” parte de José Veríssimo, toca os críticos do simbolismo, onde junto, e antes, de Andrade Muricy é preciso recordar Nestor Vitor, crítico oficial do movimento já tomado pelas ânsias estetas, e depois Ronald de Carvalho, o autor da fortunada *Pequena história da literatura brasileira* (1919), o poeta whitmaniano de *Toda a América*, mas sobretudo o elegante ensaísta, ainda que mero divulgador, de *Estudos brasileiros* (1924–31) e de *O espelho de Ariel* (1922).

A crítica modernista seria exercitada em duas perspectivas diversas: internamente, por obra daqueles mesmos autores da revolução estetizante de 1922, e externamente, por parte de observadores independentes. Entre os primeiros, o lugar de honra cabe sempre a Mário de Andrade, embora algumas paradoxais tomadas de posição de Oswald de Andrade pareçam hoje como o verdadeiro sinal de uma nova postura crítica em relação à obra literária. Bastaria, de fato, o seu “tupy or not tupy” para estilizar o dilema ideológico do escritor modernista. Enquanto rejeita o passado imediato, refugia-se em uma mítica ancestralidade, reabastece-se, como sempre aconteceu, na Europa das armas necessárias ao próprio terrorismo guerrilheiro. Juntamente, nomes como aqueles de Rubens Borba de Moraes; Sérgio Milliet (1898–1966), crítico literário de uma revista como *Terra roxa e outras terras* e autor de um *Diário crítico* (em 10 volumes, de 1944 a 1959) e de um *Panorama da poesia moderna brasileira* (1955); Prudente de Moraes Neto, Graça Aranha etc. Entre os observadores independentes, o nome de maior autoridade é aquele de Alceu Amoroso Lima (1893–1983), que realizou a primeira parte de sua operosa carreira crítica sob o nome de Tristão de Ataíde, heterônimo,

no sentido introduzido por Fernando Pessoa, mais que pseudônimo, enquanto cobertura apenas de uma parte da personalidade do escritor. Após uma primeira fase de crítica estetizante, Mestre Alceu, como o chamarão afetuosamente os discípulos, foi nos anos 1920 o crítico atento do modernismo, sem, contudo, se tornar modernista. Em 1930, descoberta a verdadeira vocação de apóstolo católico, no âmbito do Centro D. Vital, fundado por Jackson de Figueiredo (1891–1928), passou gradualmente a um ensaísmo de ideias: de todo modo, jamais fechado àqueles ideais de liberdade que, em um país de cultura mista como o Brasil, irmanam frequentemente o católico ao marxista e marcam profundos sulcos divisórios entre aparentes companheiros de fé. Na cena cultural brasileira, Alceu Amoroso Lima foi sobretudo uma presença. E sob o título *Presença literária* foi impressa, no cinquentenário de sua estreia como crítico (1969), uma antologia de seus escritos que compreendem muitas séries dos *Estudos* e sínteses histórico-culturais. Entre as últimas intervenções, as *Memórias improvisadas* (1973), os *Diálogos* e o *São Francisco de Assis* (1983) e o *Memorando dos anos 90* (1984).

Deixando de lado as singulares escolhas ideológicas, em 1930 o processo de repensamento total da realidade brasileira, na perspectiva política e sociológica, muda o rosto da crítica literária. Se o romance se torna radical e a poesia engajada, a crítica, por sua vez, torna-se sociológica e instrumental. Ainda uma vez é Mário de Andrade a indicar o caminho, insurgindo-se contra o esteticismo da geração precedente. Desta postura descendem práticas críticas como aquela já mencionada de Antonio Candido e, em outro plano, de Álvaro Lins (1912–70), “uma espécie de político no mundo das letras”, que exercitou por anos a sua crítica belicosa tanto no plano acadêmico quanto no militante (*Jornal de crítica*, 1941–63; *Literatura e vida literária*, 1963, etc.). E nasce também a linha dos estudos comparados (como aqueles recolhidos por Henriqueta Lisboa em *Vigília poética*, 1968), que têm um bom cultor sobretudo em Eugênio Gomes (1897–1972), estudioso de Machado de Assis e de outros narradores, em suas fontes especialmente anglo-saxãs (*Espelho contra espelho*, 1949; *Prata da casa*, 1953; *Machado de Assis*, 1958; *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, etc.).

Entre os críticos “estrangeiros”, isto é, nascidos e amadurecidos em outros países e posteriormente inseridos com seu discurso no círculo da cultura brasileira, o nome mais importante é aquele de Otto Maria Carpeaux (Viena, 1900 – Rio de Janeiro, 1978), nutrido por Croce e Dilthey, Freud e Jung, refugiado no Brasil em 1939, após a anexação forçada da Áustria à Alemanha hitlerista, e transformado na nova pátria, por um lado, em difusor de cultura europeia (Kafka, Hofmannsthal, Stephan George, Antonio Machado, Leopardi, Vico, Alfieri, Croce) e, por outro, um sistematizador dos valores locais (basta aqui citar a *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 1949, já outras vezes recordada nestas páginas). Mas é necessário também recordar a obra do alemão Anatol Rosenfeld (1918–73: *Texto e contexto*, 1969) e sobretudo aquela do húngaro Paulo Rónai (1907–92), que já em 1939 publicara na Hungria, no jornal *Ujsak*, um pioneiro artigo sobre a poesia brasileira, e que, após sua chegada ao Brasil, contribuiu para integrar a família dos ensaístas emigrados da Europa por circunstâncias bélicas e forçados a repensar no Brasil, com as suas categorias europeias, a parábola cultural da terra nova que lhes hospedara.

Os anos 50 são caracterizados pela maciça penetração do *New Criticism* americano no país, ombreado primeiramente pelo crocianismo e, depois, pela estilística à la Spitzer e Dámaso Alonso, e enfim suplantado, como em todo lugar, pelas técnicas de base estruturalista e semiológica. A batalha pela renovação dos métodos críticos nos modelos do *New Criticism*, mas com elementos de crocianismo e, depois, de estilística, é conduzida por Afrânio Coutinho (nascido em 1911), inimigo mortal da crítica apressada e impressionista “de rodapé”. A sua inegável ação em favor de uma crítica intrínseca, “ergocêntrica”, oposta à crítica extrínseca de todo gênero (histórica, biográfica, sociológica, psicológica, veja-se *Correntes cruzadas*, 1952; *Da crítica e da nova crítica*, 1957, etc.), exercitou-se especialmente na condução do trabalho de equipe do qual é fruto a grande história literária, em seis volumes, *A literatura no Brasil* (1955–59; 2ª ed. 1970; 3ª ed. 1986), na qual o critério cronológico é substituído por aquele da periodização estilística.

A crítica literária foi continuamente exercitada no Brasil, como alhures, naquele clima de interdisciplinaridade em que o estruturalismo introduzira cada ramo do saber. Continuaram, de todo modo, a serem privilegiados em todo o país alguns gêneros canônicos como aquele da biografia, sempre mais entendida como biografia cultural. E aqui as citações vão de volumes já considerados clássicos, como o *Machado de Assis* (1936) e a *Vida de Gonçalves Dias* (1943) da ensaísta e romancista Lúcia Miguel-Pereira (1903–59: fundamental o seu *Prosa de ficção*, 1950, citado frequentemente aqui), ao *Gonçalves Dias* (1952) de um professor e crítico poeta como Manuel Bandeira. E toda uma linha crítica e ensaística em que se alinham os nomes de Edgar Cavalheiro (1911–58), Miécio Tati (nascido em 1913), Jamil Almansur Haddad (nascido em 1914), Eduardo Frieiro (1889–1982), José Aderaldo Castello (nascido em 1921), Lêdo Ivo, Wilton Cardoso, Rolando Morel Pinto, M. Luiza Ramos (nascida em 1928), Rui Mourão (nascido em 1929), Assis Brasil (nascido em 1929). Mas onde merecem colocação privilegiada críticos como M. Cavalcanti Proença (1905–66: *Roteiro de Macunaíma*, 1951; *Trilhas no Grande sertão*, 1957; *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, 1959), escritor vigoroso, além de narrador saboroso, irônico e crítico “humanamente” filólogo; ou como Afonso Arinos Sobrinho (Afonso Arinos de Melo Franco, 1905–93), que tira argumento para as suas divagações literárias da militância de homem público (político, ensaísta, historiador: *Espelho de três faces. Mar de Sargaços*; até os envolventes volumes das *Memórias: alma do tempo*, 1961; *A escada*, 1965; *Planalto*, 1968; *Amor a Roma*, 1982); ou Antônio Houaiss (nascido em 1915), filólogo e crítico fissatore em acuradas edições dos textos de Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Machado de Assis e Gonçalves Dias, e autor de obras críticas em que o ensaio literário convive com a discussão acerca dos problemas linguísticos e bibliográficos (*Seis poetas e um problema*, 1960); ou ainda como Antônio Soares Amora (nascido em 1917), autor, entre outras coisas, de um fortunado manual (*História da literatura brasileira*, 1954, com sucessivas reedições): e, enfim, Alfredo Bosi, que com a sua *História concisa da literatura brasileira* (1970, que chegou em 1994 à 32ª edição), impôs-se tanto como historiador quanto como crítico pela amplitude de horizontes e a liberdade do juízo meditado. Retornaremos a ele ao fim de nosso texto. Não se

pode, enfim, esquecer os singulares colaboradores, todos, aliás, críticos bem conhecidos, da *Literatura brasileira* publicada a partir de 1964 pela editora Cultrix.

A realidade cultural brasileira é investigada por épocas (Brito Broca, 1904–61: *Vida literária no Brasil — 1900*, 1956) e por movimentos (*História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 1958, de Mário da Silva Brito, nascido em 1916), tanto no nível do ensaio acadêmico quanto na crítica de jornal. Não obstante o fato de que os brasileiros acusem a si mesmos constantemente de diletantismo, a média é boa. Algumas das páginas dos suplementos literários que hospedam a crítica militante foram, em um certo momento, superiores a muitas similares páginas europeias: pelo arranjo gráfico sobretudo, onde a lição dos concretistas, de seus belos fundos brancos, é percebida em cada particular. Os poetas de 45, de 50, de 60 são também os críticos de 45, de 50, de 60: todos de um bom nível “*scholar*”, com intuições às vezes particularmente notáveis. Elencá-los todos equivaleria a refazer as bibliografias que acompanham cada capítulo desta nossa história e da qual esta obra é em cada ponto devedora.

Entre os críticos “novíssimos”, especialmente entre os autores que recolheram seus ensaios em livro e que, seja por afinidade eletiva, seja também por acaso, acabaram por influir mais diretamente sobre as páginas precedentes, recordaremos: Sebastião Uchoa Leite (nascido em 1935: *Participação da palavra poética*, 1966); Silviano Santiago (nascido em 1936), aqui já lembrado outras vezes como narrador, poeta e ensaísta (*Uma literatura nos trópicos*, 1978; *Vale quanto pesa*, 1982; *Nas malhas da letra*, 1989); Franklin de Oliveira (nascido em 1916: *Literatura e civilização*, 1978); Luiz Costa Lima (nascido em 1937: *Porque literatura*, 1966; *Lira e antilira*, 1980; *Estruturalismo e teoria da literatura*, 1973; *Mimesis e modernidade*, 1980; *O controle da imaginação*, 1984; *Pensando nos trópicos*, 1991); Roberto Schwarz (nascido em 1938: *A sereia e o desconfiado*, 1965; *Ao vencedor as batatas*, 1977; *Os pobres na literatura*, 1983); Fausto Cunha (nascido em 1923: *A luta literária*, 1964; *O romantismo no Brasil — de Castro Alves a Sousândrade*, 1971; *Situações da ficção brasileira*, 1970; *A*

leitura aberta, 1978); Gilberto Mendonça Teles (nascido em 1931: *Camões e a poesia brasileira*, 1973; *A retórica do silêncio*, 1979); Eduardo Portella (nascido em 1932: *Dimensões I*, 1958; *Dimensões II*, 1959; *Dimensões III*, 1965; *Crítica literária: método e ideologia*, 1970; *O paradoxo romântico*, 1976; *Vanguarda literária e cultura de massa*, 1978; *O intelectual e o poder*, 1983); Benedito Nunes (*O dorso do tigre*, 1969; *Oswald canibal*, 1978); Mário Chamie (nascido em 1933), que com *Intertexto*, 1971, tenta o ensaio de leitura “produtora” em perspectiva estruturalista (*Instauração práxis*, 1974; *A casa das épocas*, 1979).

Um grande crítico precocemente morto foi José Guilherme Merquior (1941–90: *Razão do poema*, 1965; *A astúcia da mimese. Ensaaios sobre lírica*, 1972), que soube conjugar em seus escritos magistrais o ensaio literário com aquele estruturalista, a panorâmica historiográfica com a intervenção histórico-política (*Arte e sociedade em Marcuse. Adorno e Benjamin*, 1969; *Formalismo e tradição moderna*, 1974; *Verso universo em Drummond*, 1976; *De Anchieta a Euclides*, 1977; *O argumento liberal*, 1983).

O interesse pelos fatos formais dirige os estudos dos novos críticos à recuperação de escritores do passado, cuja página se presta à interpretação metalinguística. Neste jogo, intervêm sobretudo os concretistas que imiscuem ali sua problemática, mas especialmente a sua grande abertura cultural e a sua consciência de ciências subsidiárias no estudo científico da página literária. E eis novamente o nome de Décio Pignatari (*Informação, linguagem, comunicação*, 4ª ed. 1970) e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que com obras de revisão científica em colaboração (*Panorama de “Finnegans Wake”*, 1962; *Revisão de Sousândrade*, 1964; *Guimarães Rosa em três dimensões*, com Pedro Xisto, 1970) ou autônomas (de *Balanço da bossa*, 1968, a *Poesia, anti-poesia, antropofagia* e *Verso, reverso e contraverso*, ambos de 1978, de Augusto; e *A arte no horizonte do provável*, 1969; *Metalinguagem*, 1970; *A operação do texto*, 1976, e *Ruptura de gêneros na literatura latino-americana*, 1977, de Haroldo), vieram confirmando, ao longo dos anos, a sua qualidade de “pontas de

diamante” da crítica de vanguarda no Brasil. Um panorama vivo e uma geração de críticos abertos a toda forma de diálogo.

As últimas décadas registraram uma nova afirmação da crítica universitária com obras de grande fôlego, como *Dialética da colonização* (1992) de Alfredo Bosi, que, para além da dimensão literária dos textos poéticos, procuram uma explicação “total”, antropológica, sociológica e política do conjunto de obras consideradas como parte da literatura brasileira. Das universidades provêm também Affonso Romano de Sant’Anna, tantas vezes recordado aqui como poeta e intelectual militante (*Por um novo conceito de literatura brasileira*, 1977; *O canibalismo amoroso*, 1984); Massaud Moisés (nascido em 1928: *Literatura: mundo e forma*, 1982); Leyla Perrone-Moisés (nascida em 1936: *Texto, crítica, escritura*, 1978); Heloísa Buarque de Holanda (nascida em 1939: *Impressões de viagem*, 1980); Flávio Loureiro Chaves (nascido em 1944: *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868–1960)*, 1979) e Davi Arrigucci Jr. (nascido em 1943: *O escorpião enlacrado*, 1973; *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, 1990).

Fechamos esta história em nome e em memória de um crítico amigo, também ele precocemente morto e a quem devia muito esta *Letteratura* em sua primeira encarnação dos anos 70: Alexandre Eulálio (Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha: 1932–1988). Os escritos dispersos de Alexandre Eulálio, diletante perfeccionista da vida e da literatura, monarquista progressista, cineasta improvisado que, em vida, publicara em livro somente *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978), foram recolhidos pelos amigos em dois volumes póstumos, publicados pela Universidade de Campinas, que contava com ele entre seus docentes: *Alexandre Eulálio diletante*, volume único da revista *Remate de Males* (1993) e *Livro involuntário* (1994).

Bibliografia

UM TEATRO DE EXPORTAÇÃO PARA O BRASIL (1943–1996). ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

Bibliografia em geral: DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, *Apresentação do teatro brasileiro moderno. crítica teatral 1947–1955*. São Paulo, 1956, depois Rio de Janeiro, 1975; *Teatro em progresso*, s.d.; RUGGERO JACOBBI, *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962; Id., *Aspectos da dramaturgia moderna*, 1963; *Iniciação ao teatro*, 1965; *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*, 1984; Id., *O texto no texto*. São Paulo, 1989 (ensaios sobre textos teatrais de vários países); MARIO CACCIAGLIA, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986 (texto original italiano, *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma, 1980).

AUTORES

RODRIGUES, NELSON (Nelson Rodrigues Falcão: Recife, PE, 23 de agosto de 1912 – Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1980).

As datas e cidades indicadas, quando não especificadas, são as das primeiras apresentações.

Textos: *A mulher sem pecado*, 1939 (primeira apresentação, Rio de Janeiro, 1942); *Vestido de noiva*, 1943 (publicado em 1944); *Álbum de família*. Rio de Janeiro, 1945 (publicado em 1946; primeira apr., 1968); *Anjo negro*, 1946 (primeira apr., 1948); *Senhora dos afogados*, 1948; *Doroteia*, 1949 (primeira apr., 1950); *Valsa nº 6*, 1951; *A falecida*, 1953; *Perdoa-me por me traíres*, 1957; *Viúva. porém honesta*, 1957; *Os sete gatinhos*, 1958; *Boca de ouro*, 1960; *O beijo no asfalto*, 1960 (primeira apr., 1961); *Otto Lara Resende ou Bonitinha. mas ordinária*, 1962; *Toda nudez será castigada*, 1963; *O anti-Nelson Rodrigues*, 1974; *A serpente*, 1978 (primeira apr., 1980); *A menina sem estrela*. São Paulo, 1993.

Estudos: RONALDO LIMA LINS, *O teatro de Nelson Rodrigues. uma realidade em agonia*, 1979; ÂNGELA LEITE LOPES, *Nelson Rodrigues e o fato do palco*. Rio de Janeiro, 1981; SÁBATO MAGALDI, introdução ao vol. I e II do *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, 1981, agora em volume único, Rio de Janeiro, 1993 (coleção Aguilar).

ANDRADE, JORGE (Aluísio Jorge Andrade Franco: Barretos, SP, 21 de março de 1922 – São Paulo, 13 de março de 1984).

Textos: *O noviço*. São Paulo, 1951; *O telescópio*. Rio de Janeiro, 1954; *A moratória*. São Paulo, 1955; *Pedreira das almas*. São Paulo, 1958; *A escada*. São Paulo, 1961; *A senhora na boca do lixo*. São Paulo, 1963; *Os ossos do barão*. São Paulo, 1964; *Vereda da salvação*, 1965; *Rastro atrás*. São Paulo, 1967; *As confrarias*. São Paulo, 1969; *O sumidouro*. São Paulo, 1970 (todos reunidos, exceto “O noviço”, in *Marta. a árvore e o relógio*. São Paulo, 1970); *Milagre na cela*. Rio de Janeiro, 1977; *O incêndio*. São Paulo, 1962, e revisado em 1978 (São Paulo, 1979); *A receita*. São Paulo, 1981; *A loba*. São Paulo, 1981; *A zebra*. São Paulo, 1981; *O mundo composto*. São Paulo, 1981.

Estudos: BENDICTA S. MONSEN, “Plantation Playwright, Jorge Andrade of Brazil”, in *Americas*, 1954, vol. VIII, nº 8; RICHARD A. MAZZARA, “The Theatre of Jorge Andrade”, in *Latin American Review*, 1968, nº 1/1; Id., “Two New Plays of Jorge Andrade”, in *American Theater Review*, 1968, nº 2/1; ANATOL ROSENFELD, “Jorge Andrade”, in *Palco + Plateia*, 1970, nº 3.

SUASSUNA, ARIANO (Ariano Vilar Suassuna: Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, PB, 16 de junho de 1927).

Textos: *Uma mulher vestida de sol*, 1947; *Cantam as harpas de São* (ou *O desertor de princesa*). Recife, 1948; *Os homens de barro*. Recife, 1949; *Auto de João da Cruz*. Recife, 1950; *Torturas de um coração*. Taperoá, 1951; *O arco desolado*, 1952; *O castigo da soberba*. Recife, 1953; *O rico avarento*. Recife, 1954; *O auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, 1955; *O casamento suspeito*. Recife, 1958; *O santo e a porca*. Recife, 1958; *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Recife, 1958; *A pena e a lei*. Rio de Janeiro, 1959; *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro, 1960; *A caseira e a Caterina*. Recife, 1962.

Estudos: AUGUSTO BOUDOUX, “Entrevista com Ariano Suassuna”, in *Revista do Globo*, 1962, nº 815; ALDO OBINO, “A obra fabulosa de Ariano Suassuna”, in *Revista do teatro*, 1972, nº 385; JOSÉ AUGUSTO GUERRA, “El mundo magico y poético de Ariano Suassuna”, in *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 1973, nº 35; SILVIANO SANTIAGO, in *Seleção prosa e verso de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1975; LÍGIA VASSALLO, *O sertão medieval. Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1993.

BORBA FILHO, HERMILO (Engenho Verde, Palmares, PE, 1917 – Recife, PE, 2 de junho de 1976).

Textos: *Soldados da retaguarda*, 1943 (com Valdemar de Oliveira); *Auto da mula do padre*, 1948; *A barca de ouro*, 1953; *Electra no circo*, 1953; *Diálogo do encenador*, 1964; *A donzela Joana*, 1966; *Um paroquiano inevitável*, 1965; *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro, 1971 (adaptado de G. Freyre). ENSAIOS: *Teoria e prática do teatro*. São Paulo, s.d.; *História do espetáculo*. Rio de Janeiro, 1969; *Espectáculos populares do Nordeste*. São Paulo, 1966.

Estudos: RICHARD A. MAZZARA, “Three Tragedies by Hermilo Borba Filho”, in *Hispania*, dezembro de 1968, t. LI; OSMAN LINS, “O invencível Hermilo”, in *Jornal do Brasil*, 5 de julho de 1976; SÔNIA MARIA VAN DIJCK LIMA, *Lendo Hermilo Borba Filho*. São Paulo, 1986.

GOMES, DIAS (Alfredo de Freitas Dias Gomes, Salvador, BA, 19 de outubro de 1922).

Textos: *A comédia dos moralistas*, 1937; *Pé de cabra*, 1942; *Amanhã será outro dia*, 1943; *João Cambão*, 1943; *Zeca diabo*, 1943; *Doutor Ninguém*, 1945; *Os cinco fugitivos do juízo final*, 1954; *O pagador de promessas*. São Paulo, 1960; *A invasão*, 1962; *A revolução dos beatos*, 1962; *O santo inquerito*, 1966; *Doutor Getúlio. sua vida e sua glória*, 1968 (com Ferreira Gullar), depois readaptado com o título *Vargas* em 1983; *Odorico, o bem amado*, 1969; *O túnel*. Rio de Janeiro, 1972; *Vamos soltar os demônios*, 1972; *O berço do herói*, 1976; *As primícias*. Rio de Janeiro, 1977; *O rei de Ramos*. Rio de Janeiro, 1979; *Campeões do mundo*. Rio de Janeiro, 1980; *Amor em campo minado*, 1984; *Decadência*, 1995.

Estudos: DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, *Teatro em progresso*. São Paulo, 1964; SAMIRA CAMPEDELLI, *Dias Gomes*, 1982; ANATOL ROSENFELD, *O mito e o herói no moderno teatro*

brasileiro. São Paulo, 1982; todo o *Teatro de Dias Gomes*, introdução de Anatol Rosenfeld. Rio de Janeiro, 1972, 2 vols.

QUEIROZ, RACHEL DE (Fortaleza, CE, 17 de novembro de 1910).

Textos: *Lampião*. Rio de Janeiro, 1953; *A beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro, 1958; *A sereia voadora*. Rio de Janeiro, 1960.

Estudos: Prefácio de PAULO RÓNAI a *A beata Maria do Egito*, op. cit., pp. 11–13.

CARDOSO, LÚCIO (Joaquim Lúcio Cardoso Filho: Curvelo, MG, 14 de agosto de 1912 – Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1968).

Textos: *Maleita*. Rio de Janeiro, 1934; *O desconhecido*. Rio de Janeiro, 1940; *O anfiteatro*. Rio de Janeiro, 1946; *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, 1954; *A corda de prata*; *O filho pródigo*. Rio de Janeiro, 1947; *Angélica*. Rio de Janeiro, 1950.

MELO NETO, JOÃO CABRAL DE (Recife, PE, 9 de janeiro de 1920).

Textos: *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro, 1956; *Auto do frade: poema para vozes*. Rio de Janeiro, 1984.

GUARNIERI, GIANFRANCESCO (Milão, 6 de agosto de 1936).

Textos: *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro, 1958; *Gimba*. Rio de Janeiro, 1959; *A semente*. São Paulo, 1961; *O cimento*, 1962; *O filho do cão*, 1964; *Arena conta Zumbi*. Rio de Janeiro, 1965 (musical, com Augusto Boal); *Arena conta Tiradentes*. Rio de Janeiro, 1967 (musical, com Augusto Boal); *Marta Saré*, 1968; *Animália*. São Paulo, 1968; *O pivete*, 1973; *Botequim*, 1973; *Um grito parado no ar*. São Paulo, 1973; *Me dá o mote*, 1975 (musical, com Edu Lobo); *Ponto de partida*. São Paulo, 1976.

Estudos: ELZA C. DE VINCENZO, *A dramaturgia social de Gianfrancesco Guarnieri*, 1979; EDÉLCIO MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena. Oficina e Opinião*, 1982; SÁBATO MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo, 1984.

PONGETTI, HENRIQUE (Juiz de Fora, MG, 18 de janeiro de 1898 – 9 de setembro de 1979).

Textos: *Tibério*. Rio de Janeiro, 1932 (comédia); *Manequim*. Rio de Janeiro, 1951 (comédia); *Society em baby-doll*. Rio de Janeiro, 1960 (filme em 1965).

MAGALHÃES JÚNIOR, RAIMUNDO (Ubajara, CE, 12 de fevereiro de 1907 – Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1981).

Textos: *Mentirosa*, 1938; *Marido pelo amor de Deus*; *Escândalos romanos*, 1961.

SAMPAIO, SILVEIRA (José Silveira Sampaio: Rio de Janeiro, 8 de junho de 1914 – 23 de novembro de 1965).

Textos: *Deu Freud contra*. Rio de Janeiro, 1952; *O diabo em quatro corpos*, 1953; *Sua Excelência em 26 posas*, 1954; *Trilogia do herói grotesco*. Rio de Janeiro, 1961.

FIGUEIREDO, GUILHERME (Guilherme de Oliveira Figueiredo: Campinas, SP, 13 de fevereiro de 1915).

Textos: *Napoleão*, 1941; *O revólver*, 1941; *A medalha e a dúvida*, 1941; *Lady Godiva*, 1942; *Greve geral*, 1949; *Um deus dormiu lá em casa*. Rio de Janeiro, 1949; *Don Juan*, 1950; *Pantomima trágica*, 1948; 1950; *A raposa e as uvas*. São Paulo, 1953; *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, 1959; *Os fantasmas*. São Paulo, 1959; *Passeio debaixo do arco-íris*, 1960; *Tragédia para rir*, 1962; *O asilado*, 1962; *Maria da Ponte*, 1970; *Seis peças e um ato*, 1971; *Papai Noel para a gente grande*, 1976; *Cartilha de teatro*, 1979.

BLOCH, PEDRO (Ucrânia, 17 de maio de 1914).

Textos: *Marilena versus destino*, 1940 (radiodrama); *As mãos de Eurídice*. Rio de Janeiro, 1951; *Um sorriso de pedra*, 1961; *Os inimigos não mandam flores*. Petrópolis, 1964; *Morreu um gato na China*, 1966; *Karla. valeu a pena?*, 1976.

ALMEIDA, ABÍLIO PEREIRA DE (São Paulo, 26 de fevereiro de 1906 – 11 de maio de 1977).

Textos: *O pif-paf*, 1942; *A mulher do próximo*, 1948; *Santa Marta febril*. São Paulo, 1955; *Alô... 36-5499*, 1958; *Vinde ensaboar nossos pecados*, 1980.

FERNANDES, MILLÔR (Rio de Janeiro, 27 de maio de 1924).

Textos: *Uma mulher em três atos*. Rio de Janeiro, 1954; *Do tamanho de um defunto*. São Paulo, 1955; *Diálogo da mais perfeita compreensão conjugal*. São Paulo, 1955; *Bonito como um deus*. São Paulo, 1955; *Um elefante no caos*. Rio de Janeiro, 1955; *Liberdade. liberdade*. Rio de Janeiro, 1965 (com Flávio Rangel); *Pigmaleoa*. Rio de Janeiro, 1973; *Flávia. cabeça. tronco e membros*. Rio de Janeiro, 1977; *E....* Porto Alegre, 1978; *A história é uma história*. Rio de Janeiro, 1978; *Os órfãos de Jânio*. Porto Alegre, 1979; *Vidigal. Memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre, 1981; *Duas tatuas e uma paixão*. Porto Alegre, 1982.

BETHENCOURT, JOÃO (Budapeste, Hungria, 1924).

Textos: *A ilha de Circe (Mister Sexo)*. São Paulo, 1966; *Como matar um play-boy*. Rio de Janeiro, 1965; *A Cinderela do petróleo*. Rio de Janeiro, 1975.

GULLAR, FERREIRA (José Ribamar Ferreira Gullar: São Luís, MA, 10 de setembro de 1930).

Textos: *Se correr o bicho pega. se ficar o bicho come*, 1966 (com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro, 1966; *A saída? Onde fica a saída?*, 1967 (com Antônio Carlos Fontoura); *Doutor Getúlio. sua vida e sua glória* (com Dias Gomes). Rio de Janeiro, 1968; *Um rubi no umbigo*, 1979.

VIANNA FILHO, ODUVALDO (Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1936 – 16 de julho de 1976).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *Bilbao via Copacabana*, 1957; *Chapetuba futebol clube*, 1959; *A mais-valia vai acabar. seu Edgar*, 1960; *Cia. Teatral Amafeu de Brusso*, 1961 (para a televisão); *Quatro quadras de terra*, 1963; *Azeredos mais os Benevides*, 1964; *O matador*, 1964 (para a televisão); *O morto do encantado pede passagem*, 1964 (para a televisão); *Moço em estado de sítio*, 1965; *Se correr o bicho pega. se ficar o bicho come*, 1966 (com Ferreira Gullar); *Papa*

Highirte, 1968; *A longa noite de Cristal*, 1969; *Corpo a corpo*, 1970; *Alegro desbum*, 1972; *Rasga coração*, 1974.

Estudos: EDÉLCIO MOSTAÇO, *Teatro e política. Arena. oficina e opinião*. São Paulo, 1982; FERNANDO PEIXOTO, *Oduvaldo Vianna Filho: teatro. televisão. política*. São Paulo, 1983; CARMELINDA GUIMARÃES, *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna*. São Paulo, 1984; SÁBATO MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo, 1984.

CALLADO, ANTÔNIO (Antônio Carlos Callado, Niterói, RJ, 26 de janeiro de 1917 – Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1997).

Textos: *O figado de Prometeu*. Rio de Janeiro, 1951; *A cidade assassinada*. Rio de Janeiro, 1954; *Frankel*. Rio de Janeiro, 1955; *Pedro Mico*, 1957; *Colar de coral*. Rio de Janeiro, 1957; *O tesouro de Chica*. Rio de Janeiro, 1959; *Uma rede para Iemanjá*. Rio de Janeiro, 1961; *Forró no engenho Cananeia*. Rio de Janeiro, 1964; *A revolta da Cachaça*. Rio de Janeiro, 1993.

LINS, OSMAN (Osman da Costa Lins: Vitória de Santo Antão, PE, 5 de julho de 1924 – São Paulo, 8 de julho de 1978).

Textos: *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro, 1964; *A idade dos homens*. Rio de Janeiro, 1963; *Guerra do “canta-cavalo”*. Rio de Janeiro, 1966; *Capa-Verde e o Natal*. São Paulo, 1967; *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo, 1975.

PALLOTTINI, RENATA (São Paulo, 28 de março de 1931).

Textos: Todos em São Paulo: *O escorpião de Numância*, 1968; *O crime da cabra*, 1976; *Enquanto vai morrer*, 1976; *Serenata aos companheiros*, 1983.

BOAL, AUGUSTO (Augusto Pinto Boal, Rio de Janeiro, 16 de março de 1931).

Textos: *Sortilégio*, 1952; *Marido magro. mulher chata*. Rio de Janeiro, 1956; *José. do parto à sepultura*, 1962; *Revolução na América do Sul*. São Paulo, 1960; *Arena conta Zumbi*. São Paulo, 1965 (musical, com Gianfrancesco Guarnieri); *Arena conta Bahia*. São Paulo, 1965; *Tempo de guerra*. São Paulo, 1965; *Arena conta Tiradentes*. São Paulo, 1967 (musical, com Gianfrancesco Guarnieri); *A lua muito pequena*. São Paulo, 1968; *A caminhada perigosa*. São Paulo, 1968; *Arena conta Bolívar*. São Paulo, 1970; *Murro em ponta de faca*. São Paulo, 1978. ENSAIOS: *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro, 1975; *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, 1977; *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo, 1979.

Estudos: GUIDA VIANNA, “O teatro do oprimido de Augusto Boal”, in *Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro, 1979, nº 83; SÁBATO MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo 1984.

HOLANDA, CHICO BUARQUE DE (Francisco Buarque de Holanda: Rio de Janeiro, 19 de junho de 1944).

Textos: *Roda viva*. Rio de Janeiro, 1967; *Calabar ou o elogio da traição*. Rio de Janeiro, 1974 (com Ruy Guerra); *Gota d'água*. Rio de Janeiro, 1975 (com Paulo Pontes); *A ópera do malandro*. Rio de Janeiro, 1978.

Estudos: ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA, *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, 1974; MARIA DO CARMO PEIXOTO PANDOLFO, “Gota d’água. A trajetória de um mito”, in *Serviço Nacional de Teatro. Monografias 1977*. Rio de Janeiro 1979.

MARCOS, PLÍNIO (Plínio Marcos Barros, Santos, SP, 29 de setembro de 1935).

Textos: Todos em São Paulo: *Barrela*, 1963; *Nossa música. nossa gente*, 1964; *Dois perdidos numa noite suja*, 1966; *Navalha na carne*, 1967; *Verde que te quero verde*, 1968; *Homens de papel*, 1977; *Oração para um pé de chinelo*, 1979; *A mancha roxa*, 1988.

Estudos: JOEL PONTES, “Plínio Marcos, dramaturgo da violência”, in *Latin American Theatre Review*, 1969, nº 3/1.

LITERATURA E MÚSICA: MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR

ONEYDA ALVARENGA, *Música popular brasileira*. Porto Alegre, 1945; AUGUSTO DE CAMPOS, *Balanço de bossa (da bossa-nova ao tropicalismo)*. Rio de Janeiro, 1968; PAOLO SCARNECCHIA, *Musica popolare brasiliana*. Milão, 1983; Id., *Oreste Barbosa. Samba. storia. poeti. musicisti e cantanti*. Palermo, 1988.

CINEMA E LITERATURA

Vários autores, *Cinema brasileiro*. Gênova, 1961; *Cineforum*. Veneza, 1969 (número especial dedicado ao cinema brasileiro, ed. por C. Bassotto e A. Eulálio); Vários autores, *Il “Cinema novo” brasileiro*. Pesaro, 1975, 2 vols., (catálogo da 11ª amostra internacional do novo cinema de Pesaro, 14–21 de setembro de 1975); CINZIA BELLUMORI, *Glauber Rocha*. Firenze, 1975; Vários autores, *Brasile: “Cinema Novo” e dopo*. Veneza, 1981 (catálogo da amostra de mesmo nome); PAULO EMÍLIO SALES GOMES, *Panorama do cinema brasileiro*. São Paulo, 1966 (com Adhemar Gonzaga); MARIA RITA GALVÃO, *Cinema paulistano*, 1975; ISMAIL XAVIER, *Discurso cinematográfico*, 1977; RANDAL JOHNSON e ROBERT STAM, *Brazilian cinema*, 1982; GLAUBER ROCHA, *Longa-metragens: Barravento*. Rio de Janeiro, 1962; Id., *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 1963; Id., *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964; Id., *Terra em transe*. Rio de Janeiro, 1967; Id., *Câncer*. Rio de Janeiro, 1968; Id., *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Rio de Janeiro, 1969; Id., *Claro!*, Rio de Janeiro, 1976; Id., *Revolução do cinema*. Rio de Janeiro, 1981 (ensaio); Id., *Saggi e invettive sul Nuovo Cinema*. Turim, 1986; Id., *Scritti sul cinema*. Veneza, 1986; PEDRO DEL PICCHIA e VIRGÍNIA MURANO, *Glauber. o leão de Veneza*, 1982; RAQUEL GERBER, *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha*, 1982; BEATRIZ RESENDE, “Parceiros do imaginário: cinema e literatura no Brasil”, in *Letterature d’America*. Roma, 1994, t. XIV, nº 57–58. pp. 125–147.

A CRÍTICA COMO LITERATURA E A CRÍTICA COMO CIÊNCIA

GRIECO, AGRIPIANO (Paraíba do Sul, RJ, 15 de outubro de 1888 – Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1973).

Textos: *Fetiches e fantoches*. Rio de Janeiro, 1922; *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933; *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, 1935; *Poetas e prosadores do Brasil*. Lisboa, 1968.

CARVALHO, RONALD DE (Rio de Janeiro, 16 de abril de 1893 – 15 de fevereiro de 1935).

Textos: *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1919; *O espelho de Ariel*. Rio de Janeiro, 1922; *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1924–1931.

LIMA, ALCEU AMOROSO (Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1893 – Petrópolis, RJ, 14 de agosto de 1983); pseudônimo: Tristão de Ataíde.

Textos: CRÍTICA LITERÁRIA: *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro, 1922; *Estudos*. Rio de Janeiro, cinco séries: 1927, 1928, 1930, 1931, 1933; *O espírito e o mundo*. Rio de Janeiro, 1936; *Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro, 1939; *Três ensaios sobre Machado de Assis*. Belo Horizonte, 1941; *Poesia brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 1941; *Estética literária*. Rio de Janeiro, 1945; *O crítico literário*. Rio de Janeiro, 1945; *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 1948; *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956; *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956; *Olavo Bilac*, 1957 (antologia); *Estudos literários*. Rio de Janeiro, 1966; *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro, 1969; *Teoria. crítica e história*. Petrópolis, 1980. RELIGIÃO: *Tentativa de itinerário*, 1929; *Adeus à disponibilidade*, 1929; *De Pio II a Pio IX*, 1929; *Freud*, 1929; *As repercussões do catolicismo*, 1932; *Contra-revolução espiritual*, 1933; *Pela Ação Católica*, 1935; *Elementos de Ação Católica*, 1938 e 1947, 2 vols.; *Dois grandes bispos*, 1943–1944; *A Igreja e o novo mundo*, 1943; *Mensagem de Roma*, 1950; *Meditação sobre o mundo interior*. Rio de Janeiro, 1954; *A vida sobrenatural e o mundo moderno*, 1956; *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro, 1983; *Tudo é mistério*. Rio de Janeiro, 1983. SOCIOLOGIA: *Preparação à sociologia*. Rio de Janeiro, 1931; *Problema da burguesia*. Rio de Janeiro, 1932; *Pela reforma social*, 1933; *Da tribuna e da imprensa*, 1935; *No limiar da idade nova*, 1935; *Meditação sobre o mundo moderno*, 1942; *Mitos de nosso tempo*, Rio de Janeiro 1943; *O problema do trabalho*, 1946; *O existencialismo*. Rio de Janeiro, 1951. PEDAGOGIA, PSICOLOGIA E MEMÓRIAS: *Debates pedagógicos*, 1931; *Idade. sexo e tempo*. Rio de Janeiro, 1938; *Humanismo pedagógico*. Rio de Janeiro, 1944; *Voz de Minas*, 1945; *Manhãs de São Lourenço*. Rio de Janeiro, 1950; *Europa de hoje*, 1951; *A realidade americana*, 1954; *Revolução. ação ou reforma*, 1964; *Memórias improvisadas*. Petrópolis, 1973; *Diálogos*. Rio de Janeiro, 1983; *Memorando dos 90*, 1984.

Estudos: RONALD DE CARVALHO, *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1931, vol. II; CARLOS DANTE DE MORAIS, *Tristão de Ataíde e outros ensaios*. Porto Alegre, 1937; MÁRIO DE ANDRADE, *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1943; ALVIM CORREIA, *Alceu e a crítica*. Rio de Janeiro, 1948; OTTO MARIA CARPEAUX, *Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro, 1978; GILBERTO MENDONÇA TELES, *A presença de Tristão de Ataíde*, 1979; AFRÂNIO COUTINHO, *Tristão de Ataíde o crítico*. Rio de Janeiro, 1980; ANTÔNIO C. VILAÇA, *O desafio da liberdade*. Rio de Janeiro, 1983; EPAMINONDA J. DE ARAÚJO, *Um jovem nonagenário*. Rio de Janeiro, 1983.

CARPEAUX, OTTO MARIA (Viena, 9 de março de 1900 – Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1978).

Textos: Todos no Rio de Janeiro: *A cinza do purgatório*, 1942; *Origens e fins*, 1943; *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 1964, 3ª ed.; *José Lins do Rego*, 1952; *Perguntas e respostas*, 1953; *Retratos e leituras*, 1953; *Uma nova história da música*, 1958; *Presenças*, 1958; *Livros na mesa*, 1960; *Literatura alemã*, 1964; *História da literatura ocidental*, 1959–1965, 9 vols.; *O Brasil no espelho do mundo*, 1965; *A batalha da América Latina*, 1966; *25 anos de literatura*, 1968; *Hemingway: tempo, vida e obra*, 1971; *Alceu Amoroso Lima*, 1978; *Reflexo e realidade*, s.d.

Estudos: GILBERTO MENDONÇA TELES, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1972; ARTUR EDUARDO BENEVIDES, *Evolução da poesia e do romance cearenses*. Fortaleza, 1976; JOSÉ A. PEREIRA RIBEIRO, *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo, 1976; REGINALDO GUIMARÃES, *O folclore na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; MANOEL ONOFRE JÚNIOR, *Estudos norte-riograndenses*. Natal, 1978.

MEYER, AUGUSTO (Porto Alegre, RS, 24 de janeiro de 1902 – Rio de Janeiro, 10 de julho de 1970).

Textos: *Machado de Assis*, 1935; *Prosa dos pagos*. São Paulo, 1943 (e 1969); *À sombra da estante*. Rio de Janeiro, 1947; *Preto e branco*. Rio de Janeiro, 1956; *Camões. o bruxo, e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1958; *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro, 1964; *A forma secreta*. Rio de Janeiro, 1965.

HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE (São Paulo, 11 de julho de 1902 – 24 de abril de 1982).

Textos: *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, 1936; *Cobra de vidro*. São Paulo, 1944; *História do Brasil*. Rio de Janeiro, 1944 (em colaboração); *Monções*. Rio de Janeiro, 1945; *Da escravidão ao trabalho livre*, 1948; *Visão do Paraíso*. São Paulo, 1959; *História da civilização*, 1973 (em colaboração).

PEREIRA, LÚCIA VERA MIGUEL (Barbacena, MG, 12 de dezembro de 1903 – Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1959).

Textos: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1936; *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro 1943; *Prosa de ficção*, 1950; *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro, 1952; *Cabra-Cega*. Rio de Janeiro, 1954.

BROCA, BRITO (José Brito Broca, Guaratinguetá, SP, 6 de outubro de 1904 – Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1961).

Textos: *Americanos*, 1944; *Pensadores franceses*, 1948; “Coelho Neto, romancista”, in *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1952; *Raul Pompeia*, 1956; *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro, 1956; *Horas de leitura*, 1957; *Machado de Assis e outros estudos*, 1957 e São Paulo, 1983; *Pontos de referência*, 1962; *Introdução ao estudo da literatura brasileira*, 1963 (com J. Galante de Sousa); *O caderno e o saxofone*, 1966; *Memórias*, 1968; *Românticos. pré-românticos. ultrarromânticos*. São Paulo, 1979; *Ensaio de mão canhestra*. São Paulo, 1981.

Estudos: OTTO MARIA CARPEAUX, “O amigo perdido”, in *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961; ALEXANDRE EULÁLIO, “Broca (José) Brito. Verbete para uma enciclopédia em branco”, in *Correio da Manhã*, 26 de agosto de 1961; HOMERO SENA, “A vida literária de Brito Broca”, in

Correio da Manhã, 26 de agosto de 1961; ALCÂNTARA SILVEIRA, “Brito Broca”, in *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961; FAUSTO CUNHA, *A luta literária*. Rio de Janeiro, 1964; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Método e interpretação*. Rio de Janeiro, 1965.

PROENÇA, CAVALCANTI (Manuel Cavalcanti Proença: Cuiabá, MT, 15 de julho de 1905 – Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1966).

Textos: *Ribeira de São Francisco*, 1942; *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo, 1955; *Ritmo e poesia*, 1955; *Nove anos de praça*, 1956; *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1960; *Estudos literários*, 1971; *Literatura de cordel*, 1971.

ARINOS, AFONSO (Afonso Arinos Sobrinho de Melo Franco: Belo Horizonte, MG, 27 de novembro de 1905 – Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1990).

Textos: *Espelho de três faces*, 1937; *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Rio de Janeiro, 1937; *Mar de Sargaços*. São Paulo, 1944; *Memórias: alma do tempo*. Rio de Janeiro, 1961; *A escalada*. Rio de Janeiro, 1965; *Planalto*. Rio de Janeiro, 1968; *As ideias políticas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1979; *Amor a Roma*. Rio de Janeiro, 1982.

COUTINHO, AFRÂNIO (Afrânio dos Santos Coutinho: Salvador, BA, 14 de março de 1911).

Textos: *Daniel Rops e a ânsia do sentido novo da existência*. Salvador, 1935; *O humanismo ideal de vida*. Salvador, 1938; *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1940; *Aspectos de literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1951; *Correntes cruzadas*. Rio de Janeiro, 1952; *Por uma crítica estética*. Rio de Janeiro, 1953; *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1955–1959, 4 vols. (2ª ed. Rio de Janeiro, 1968–1971, 6 vols.; 3ª ed. revista e ampliada 1986, 6 vols.); *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro, 1957; *Euclides. Capistrano e Araripe*. Rio de Janeiro, 1959; *Introdução à literatura no Brasil* (ed.). Rio de Janeiro, 1959 (9ª ed. Rio de Janeiro, 1979); *A crítica*. Salvador, 1959; *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1960; *Conceito da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1960 (5ª ed. Petrópolis, 1981); *Brasil e brasileiros de hoje* (ed.). Rio de Janeiro, 1961, 2 vols.; *No hospital das letras*. Rio de Janeiro, 1963; *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, 1965; *Antologia brasileira de literatura*. Rio de Janeiro, 1965–1967, 3 vols.; *Crítica e poética*. Rio de Janeiro, 1968 (2ª ed. Rio de Janeiro, 1980); *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro, 1968; *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro, 1969; “A vida intelectual no Rio de Janeiro”, in *O Rio de Janeiro no tempo da independência*. Rio de Janeiro, 1972; *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro, 1974, 2 vols.; *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro, 1976; *Evolução da crítica literária brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; *Universidade. instituição crítica*. Rio de Janeiro, 1977; *O erotismo na literatura*. Rio de Janeiro, 1979; *Tristão de Ataíde. o crítico*. Rio de Janeiro, 1980; *O processo da descolonização literária*, 1983; J. Galante de Sousa (ed.), *Enciclopédia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1985, 2 vols.; *Enciclopédia da literatura brasileira* (ed.). Rio de Janeiro, 1990, 2 vols.

Estudos: JOSÉ ANTÔNIO TOBIAS, *História das ideias estéticas no Brasil*. São Paulo, 1967; *Miscelânea em homenagem a Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro, 1984.

LINS, ÁLVARO (Álvaro de Barros Lins: Caruaru, PE, 14 de dezembro de 1912 – Rio de Janeiro, 5 de junho de 1970).

Textos: *História literária de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro, 1939; *Notas de um diário crítico*, 1943, vol. I; *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro, 1950; *Jornal de Crítica*, 1941–1951, série VI; Álvaro Lins e outros, *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro, 1952; *Roteiro literário do Brasil e de Portugal*. Rio de Janeiro, 1956, 2 vols. (com Aurélio Buarque de Holanda); *Discurso sobre Camões e Portugal*. Rio de Janeiro, 1956, 2 vols.; *Estudo sobre Roquette Pinto*, 1956; *A glória de César e o punhal de Brutus*. Rio de Janeiro, 1962; *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro, 1963; *Jornal de Crítica*, 1963, série VII; *Os mortos de sobrecaçaca*, 1963; *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro, 1963; *Filosofia. história e crítica da literatura brasileira*, 1967.

Estudos: ARTUR EDUARDO BENEVIDES, *Evolução da poesia e do romance cearenses*. Fortaleza, 1976; ADÉLIA B. DE M. BOLLE, *A obra crítica de Álvaro Lins e a sua função histórica*, 1979; *Homenagem a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, 1980.

CANDIDO, ANTONIO (Antonio Candido de Melo e Sousa, Rio de Janeiro 24 de julho de 1918).

Textos: *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, 1945; *Brigada Ligeira*. São Paulo, 1945; *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, 1956; *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, 1959 (5ª ed. Itatiaia, 1975, 2 vols.); *O observador literário*. São Paulo, 1959; *Presença da literatura brasileira*. São Paulo, 1964; *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro, 1964 (3ª ed. São Paulo, 1979); *Tese e antítese*. São Paulo, 1964 (3ª ed. 1978); *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1965 (4ª ed. 1976); *Vários escritos*. São Paulo, 1970 (2ª ed. 1977); *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. São Paulo, 1970; *Teresina etc.* Rio de Janeiro, 1980; *Na sala de aula*. São Paulo, 1985; *A educação pela noite*, 1987, bem como numerosos artigos e ensaios.

Estudos: Para uma bibliografia completa, cf. *Dentro do texto. dentro da vida. Ensaaios sobre Antonio Candido*. São Paulo, 1992.

MARTINS, WILSON (São Paulo, 3 de março de 1921).

Textos: *Interpretações*. Rio de Janeiro, 1946; *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952; *O modernismo*. São Paulo, 1965; *Structural Perspectivism in Guimarães Rosa*. Nova York, 1973; *História da inteligência brasileira*. São Paulo, 1976–1979, 7 vols.; *Teatro brasileiro contemporâneo* (em colaboração com Seymour Menton). Nova York, 1979.

BOSI, ALFREDO (São Paulo, 26 de agosto de 1936).

Textos: Todos em São Paulo: *O pré-modernismo*, 1966; *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, 1970, chegou à 32ª ed. em 1994; *O conto brasileiro contemporâneo*, 1975; *A palavra e a vida*, 1976; *O ser e o tempo na poesia*, 1977; *Céu e Inferno*, 1988; *Dialética da colonização*. São Paulo, 1992.

Para os outros autores, as informações foram incluídas no texto.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Obras de informação geral

1.1. BIBLIOGRAFIAS

ANTÔNIO SIMÕES DOS REIS, *Bibliografia das bibliografias brasileiras*. Rio de Janeiro, 1942.

Bibliografia literária: Id., *Bibliografia brasileira*, t/1. *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1949 (em ordem alfabética, para em “Andrade, M.”); Id., a pesquisa bibliográfica aplicada à história de Sílvio Romero (ver abaixo): *Bibliografia da História da literatura brasileira de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro, 1944, vol. 1 (prevista em 8 vol., cada um dedicado a um dos problemas enfrentados por Romero, limita-se à glosa bibliográfica do primeiro volume de *História*, em sua 3ª ed.); RUBENS BORBA DE MORAES e WILLIAM BERRIEN (eds.), *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1949 (as pp. 646–739 são dedicadas à literatura; generalidades: pp. 639–645; pensadores críticos e ensaístas: pp. 646–683; romances, contos e novelas: pp. 684–705; poesias: pp. 706–726; teatro: pp. 727–739). Ainda de RUBENS BORBA DE MORAES, *Bibliographia Brasiliana. A Bibliographical Essay on Rare Books about Brazil Published from 1504 to 1900 and Works of Brazilian Authors Published abroad before the Independence of Brazil in 1822*. Amsterdam–Rio de Janeiro: Colibris Editora, 1958, 2 vol.; Id., *Bibliographia Brasiliana. Rare Books of Brazil Published from 1504 to 1900 and Works by Brazilian Authors of the Colonial Period*, 2 vol., UCLA, Los Angeles Cal. – Cosmos, Rio de Janeiro, 1983; Id., *Bibliografia do período colonial*. São Paulo, 1969. Desde 1983, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em continuação ao *Boletim bibliográfico da Biblioteca Nacional*, publica a *Bibliografia brasileira*, Rio de Janeiro, na qual, aliás, somente uma pequena seção é dedicada à literatura (nº 800 segundo a class. Dewey).

Para os primeiros séculos, têm ainda interesse as obras clássicas de: INOCÊNCIO FRANCISCO DA SILVA (e continuações), *Dicionário bibliográfico português. Estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, 1858–1923, 22 vol.; AUGUSTO SACRAMENTO BLAKE, *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1883–1902, 7 vol. (reimpressão anastática: Kraus Reprints, Nedeln, Lichtenstein, 1969); *Índice alfabético*. Rio de Janeiro, 1937; JEREMIAS D. M. FORD (e colaboradores), *A Tentative Bibliography of Brazilian Belles-Lettres*. Cambridge, Mass., 1931 (dicionário-catálogo com apêndice, pp. 185–201, dedicado a periódicos).

Atualmente, o mais acessível e informado repertório bibliográfico (com fichas em ordem cronológica), é ainda o de Otto Maria Carpeaux, *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, 1949 (4ª ed., Rio de Janeiro 1968; reeditado em 1971). Por fim, para uma abordagem bibliográfica dos estudos brasileiros em geral, pode-se recorrer a Nelson Werneck Sodré, *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. Rio de Janeiro, 1967, 3ª ed.

1.2. DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

Verbetes biobibliográficos em todas as grandes enciclopédias de luxo brasileiras a partir de *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*. Lisboa–Rio de Janeiro, s.d., 39 vol., mas a partir dos anos 1950, com sucessivos apêndices e atualizações. Exclusivamente literária, com ampla bibliografia, a *Enciclopédia de literatura brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa. Rio de Janeiro, 1990, 2 vol.

Dentre os dicionários, os mais atualizados e com validade crítica atualmente são: MASSAUD MOISÉS e JOSÉ PAULO PAIS (ed.), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, 1980, 2ª ed.; CELSO PEDRO LUFT, *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre, 1967; RAIMUNDO DE MENEZES, *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo, 1969, 5 vol. (depois Rio de Janeiro, 1978); ASSIS BRASIL, *Dicionário prático de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1979; JACINTO DO PRADO COELHO (ed.), *Dicionário de literatura (Literatura portuguesa. Literatura brasileira. Literatura galega. Estilística literária)*. Porto (Portugal), 1987, 3ª ed., 5 vol.; DAVID WILLIAM FOSTER e ROBERTO REIS, *Dictionary of contemporary brazilian authors*. Tempe, 1981. Rico de informações, especialmente biográficas (registra até mesmo todos os pseudônimos sob os quais os autores, especialmente os do século XIX, escreveram em jornais e revistas) é: RAIMUNDO DE MENEZES, *Dicionário literário brasileiro ilustrado*, com prefácio de Antonio Candido. São Paulo, 1969, 5 vol.

Um índice geral (parcial) dos verbetes recorrentes nos vários dicionários biobibliográficos (orientado para os índices sobre obras isoladas publicadas por vários autores no *Boletim bibliográfico* da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo e da *RdL* do Rio de Janeiro) in J. GALANTE DE SOUSA (ed.), *Índice de bibliografia brasileira*. Rio de Janeiro: INL, 1963. De pouco interesse, mesmo bibliográfico: I. F. VELHO SOBRINHO, *Dicionário biobibliográfico brasileiro*, vol. I, Rio de Janeiro, 1937; vol. II, Rio de Janeiro, 1940 (se encerra na letra B); e HENRIQUE PERDIGÃO, *Dicionário universal de literatura. Bio-bibliográfico e cronológico*. Porto Alegre, 1934 (2ª ed., Porto Alegre 1940), que também inclui, com muitos erros e lacunas, informações sobre autores brasileiros.

Algumas informações podem ser fornecidas também pelas biografias coletivas (frequentemente romaneadas) oitocentistas: JOÃO MANUEL PEREIRA DA SILVA, *Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais*. Paris, 1858, 2 vol.; JOAQUIM MANUEL DE MACEDO, *Ano biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1876, 3 vol., com um vol. IV, *Suplemento*. Rio de Janeiro, 1880; MANUEL PINHEIRO CHAGAS, *Brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro, 1881; ARTUR MOTA, *Vultos e livros*. São Paulo, 1921 (velho manual contendo perfis de acadêmicos brasileiros e dos autores que “teriam merecido de sê-lo”).

1.3. COLEÇÕES DE TEXTOS

Entre as coleções dos clássicos, a mais importante hoje é aquela iniciada no Rio de Janeiro no ano 1950 por José Aguilar e continuada hoje, sempre no Rio de Janeiro, pela Nova Aguilar (volume das *Obras completas*, em edições confiáveis e, recentemente, críticas, estilo Plêiade).

Edições críticas de obras individuais de grandes autores na *Coleção arquivo*, dedicada à literatura da América Latina (com algumas concessões à Europa, como no caso da ed. de *Mensagem*, de F. Pessoa), patrocinada pela Unesco. Já foram lançados os volumes dedicados a *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector.

Econômica e útil, a coleção *Nossos clássicos*. Rio de Janeiro: Agir (com boas introduções e bibliografias). Existem também muitas outras coleções de nível popular e escolar (*Coleção brasileira de ouro*, Rio de Janeiro; *Obras imortais da nossa literatura*. Rio de Janeiro: Editora Três, etc.). Toda instituição (do Instituto Nacional do Livro, à *Coleção de literatura brasileira*) e, pode-se dizer, toda editora (desde a José Olympio, do Rio de Janeiro, à Record, de São Paulo–Rio de Janeiro, e à Nova Fronteira, do Rio de Janeiro) tem sua coleção de clássicos ou de autores modernos. Recentemente, o nível de algumas destas edições tem melhorado muito.

1.4. ANTOLOGIAS

A literatura brasileira nasceu com os parnasos e os florilégios do século XIX: JANUÁRIO DA CUNHA BARBOSA, *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil...* Rio de Janeiro, 1829–1932, 2 vol.; JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E SILVA, *Modulações poéticas. Precedidas de um bosquejo da história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1841; JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E SILVA e EMÍLIO ADET, *História da literatura brasileira. Mosaico poético*. Rio de Janeiro, 1844; J. M. PEREIRA DA SILVA, *Parnaso brasileiro ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros. desde o descobrimento do Brasil. precedida de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira*, vol. I, Rio de Janeiro, 1843; vol. II, Rio de Janeiro, 1848; FRANCISCO ADOLFO DE VARNHAGEN, *Florilégio da poesia brasileira...*, precedido por um *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil* (clássico do gênero), vol. I–II, Lisboa, 1850; vol. III, Madrid, 1953 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1946, 3 vol.).

Desde então, a antologia se tornou no Brasil o campo de testes da crítica. Poetas, estudiosos de literatura e críticos literários tentaram oferecer, por meio de suas escolhas, recuperações e exclusões, interpretações pessoais ou escolares de um patrimônio literário ainda suscetível a novas interpretações. Deixando de lado as antologias regionais (para as quais ver abaixo), podemos lembrar das seguintes antologias modernas:

1.4.1. ANTOLOGIAS GERAIS

Com matéria distribuída em ordem cronológica: FAUSTO BARRETO e CARLOS DE LAET, *Antologia nacional*. Rio de Janeiro, 1895 (42ª ed., Rio de Janeiro, 1970), manual clássico, agora ultrapassado, sobre o qual muitas gerações foram formadas; ÁLVARO LINS e AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, *Roteiro literário de Portugal e do Brasil*. Rio de Janeiro, 1956, 2 vol., vol. II, *Brasileiros* (2ª ed., 1966); ANTONIO CANDIDO e JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Presença da literatura brasileira*, vol. I. *Das origens ao romantismo*; vol. II. *Do romantismo ao simbolismo*; vol. III. *Modernismo* (3ª ed., São Paulo, 1968); WALMIR AYALA (ed.), *Poetas novos do Brasil*. Rio de Janeiro, 1969; MASSAUD MOISÉS, *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo, 1971. Dentre as antologias gerais com material para temas literários: DIRCE RIEDEL e outros, *Literatura brasileira em curso*. Rio de Janeiro, 1968.

1.4.2. Antologias dedicadas à poesia

O *Panorama da poesia brasileira*, em 6 vol., cada um dedicado a um setor cronológico, publicado pela Civilização Brasileira do Rio de Janeiro (vol. I. Antônio Soares Amora, *Era luso-brasileira*, 1959; vol. II. Edgar Cavalheiro, *O romantismo*, 1959; vol. III. Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Parnasianismo*, 1959; vol. IV. Bernardo Góis, *O simbolismo*, 1959; vol. V. Fernando Góis, *O pré-modernismo*, 1960; vol. VI. Mário da Silva Brito, *O modernismo*, 1959); e todas as antologias organizadas por MANUEL BANDEIRA, desde *Apresentação da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, 1969, 3ª ed., até *Antologia dos poetas brasileiros. Fase colonial. os românticos. os árcades*, em colaboração com Walmir Ayala, Rio de Janeiro, 1967; *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro, 1937 (citada aqui em sua 7ª ed., por Aurélio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, 1965); *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*, 1946; *Poesia do Brasil*, em colaboração com G. Merquior. Rio de Janeiro, 1963; *Antologia dos poetas brasileiros fase moderna* (vol. I. *Antes do modernismo. O modernismo*; vol. II. *Depois do modernismo*), em colaboração com Walmir Ayala, Rio de Janeiro, 1967. WALMIR AYALA (ed.), *Poetas novos do Brasil*. Rio de Janeiro, 1969; HELOÍSA BUARQUE DE HOLANDA (ed.), *26 poetas de hoje*. Rio de Janeiro, 1976; ESDRAS DO NASCIMENTO (ed.), *Histórias de amor infeliz*. Rio de Janeiro, 1985; CARLOS NEJAR, *Antologia da poesia brasileira contemporânea*. Lisboa, 1986. Uma antologia da poesia feminina, com estudo introdutório de Domingos Carvalho da Silva: *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo, 1959.

1.4.3. Antologias dedicadas à narrativa

Panorama do conto brasileiro, em 11 vol., precedido por importantes prefácios, publicado pela Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, desde 1959. GRACILIANO RAMOS, *Seleção de contos e novelas*. Rio de Janeiro, 1957, 3 vol. (com distribuição em ordem geográfica); MOACIR C. LOPES, *Antologia de contistas novos*. Rio de Janeiro, 1971, 2 vol.; ALFREDO BOSI (ed.), *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, 1975; 2ª ed., 1981.

Valiosas coleções antológicas individuais de poesia e ficção nas duas séries: *Os melhores poemas de...* e *Os melhores contos de...*, dirigidas por Edla Van Steen. São Paulo: Global.

2. Histórias literárias

2.1. HISTÓRIA DO GÊNERO

MARIA LEONOR VOIGTLAENDER, “Bibliografia da história da literatura brasileira”, in *Boletim bibliográfico*. São Paulo, 1950, t. XIV, pp. 103–116; e, sobretudo: BRITO BROCA e J. GALANTE DE SOUSA, *Introdução ao estudo da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1963: bibliografia de obras subsidiárias da *Enciclopédia brasileira* do INL: síntese crítico-histórica seguida de bibliografia.

2.2. OBRAS GERAIS

A historiografia literária brasileira abre-se com o nome de: FERDINAND DENIS, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* [esta última entre as pp. 513–601]. Paris, 1826. Aqueles que são mencionados como seus antecessores (Bouterweck, Sismondi, Schlichtjhorst) não fazem menção senão a alguns autores (o “Judeu” e Cláudio Manuel da Costa), sempre no contexto da literatura portuguesa. Veja-se: FREDRICH BOUTERWECK, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Göttingen, 1805–1810, 12 vol. (incluso na coletânea *Geschichteder Kunst und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. von einer Gesellschaft gelehrter männer ausgearbeitet*, que era a “enciclopédia” alemã, Göttingen, 1801– 1819): vol. IV. *Portugiesische Literatur* (que faz parte, com o vol. III, da *Geschichte der Spanischen und Portugiesischen literatur* em 2 vol.; cf. trad. inglesa *History of Spanish and Portuge se Literature. by Frederick Bouterweck in two Volumes. Translated from the Original German by Thomasina Ross*; vol. II. *Portuguese Literature*, Londres, 1823; reimp., Londres, 1847; há também traduções contemporâneas em francês e espanhol); J. CH. L. SIMONDE DE SISMONDI, *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris, 1913, 4 vol. (3ª ed., Paris, 1829); CARL SCHLICHTJHORST, *Rio de Janeiro. Wie es ist*. Hanôver, 1829 (com um rápido aceno à história literária do Brasil: “Literatur von Brasilien”, pp. 200–226), trad. brasileira: Emmy Dodt e Gustavo Barroso (ed.), *Rio de Janeiro. Como é: 1824–1826*. Rio de Janeiro, 1943.

Depois do panorama romântico de Ferdinand Denis, surgem as primeiras coletâneas antológicas dedicadas a autores “nacionais” (cf. acima, “1.4. Antologias”), enquanto Magalhães, o apóstolo do romantismo, traçava, numa conferência em Paris, o programa de uma obra nunca depois realizada, mas em que se inspirariam todos os futuros historiadores da literatura brasileira. Cf.: DOMINGOS JOSÉ GONÇALVES DE MAGALHÃES, “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, in *Niterói. Revista Brasiliense*. Paris, 1836, t. I, pp. 132–159, depois in *Opúsculos históricos e literários* (ver o vol. VIII das *Obras* de Gonçalves de Magalhães, Rio de Janeiro, 1965).

Ao exemplo e ao estímulo de Gonçalves de Magalhães se devem: JOAQUIM CAETANO FERNANDES PINHEIRO, *Curso elementar de literatura nacional*. Rio de Janeiro, 1854, (contanto que ainda ligado aos velhos padrões); e sobretudo: FERDINAND WOLF, *Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne. Suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlim, 1863, trad. brasileira, com prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad, “O Brasil literário (História da literatura brasileira)”, in *Brasiliana*. São Paulo, 1955, vol. 277.

Estudada, porém, até quase ao fim do século XIX, como simples apêndice da literatura portuguesa (e a prática se perpetua, por exemplo, nas *Storie letterarie di tutti i tempi e di tutti i paesi*. Milão, 1968, trad. publicada pela Bompiani das *Literaturen der Welt*, ed. por Wolfgang von Einsiedel, pp. 300–321), a literatura brasileira encontrou seus maiores historiadores em: SÍLVIO ROMERO, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1888, 2 vol., obra fundamental da historiografia literária brasileira, ou melhor, da história da cultura brasileira, onde a literatura é vista sob o ângulo essencialmente sociológico. A partir da 3ª ed., foi organizada pelo filho do autor, Nelson Romero, Rio de Janeiro, 1943, 5 vol. (5ª ed., Rio de Janeiro, 1969, mera reimpressão da 3ª ed.). A obra reúne também outros escritos do autor; e JOSÉ VERÍSSIMO, *História da literatura brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de

Janeiro, 1916; citados aqui em sua 5ª ed., Rio de Janeiro, 1969: obra clássica que completa a de Sílvio Romero, acrescentando à informação o juízo estético.

A partir dessas duas obras tomam impulso muitas outras de segundo plano, enumeradas apenas a título de informação: SÍLVIO ROMERO, “A literatura, 1500–1900”, in *Livro do Centenário* [do descobrimento do Brasil]. Rio de Janeiro, 1900; SÍLVIO ROMERO e JOÃO RIBEIRO, *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1902, 2ª ed.; PEDRO JÚLIO BARBUDA, *Literatura brasileira*. Bahia, 1916; CIRO DE AZEVEDO, *Conferencias sobre literatura brasileña*. Montevideu, 1918; ALFREDO GOMES, “História literária”, inclusa no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, 1922, vol. II, pp. 1297–1526; ISAAC GOLDBERG, *Brazilian Literature*. Nova York, 1922; JORGE O. ABREU, *História da literatura nacional*. Rio de Janeiro, 1931; ARTUR MOTA, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1930, 2 vol. (limitado aos séculos XVI, XVII e XVIII); AFRÂNIO PEIXOTO, *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1931; GEORGES LE GENTIL, *La littérature portugaise*. Paris, 1935 (as pp. 179–196 são dedicadas à literatura brasileira); BRÁULIO SÁNCHEZ-SÁEZ, *Vieja y nueva literatura del Brasil*. Santiago del Chile, 1935; BEZERRA DE FREITAS, *História da literatura brasileira*. Porto Alegre, 1939; JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA, *História breve da literatura brasileira*. Lisboa, 1939 (ed. brasileira, Martins, 1956, 2ª ed.; trad. espanhola de P. Vázquez, Madrid, 1958); VIRGÍNIA CORTES DE LACERDA, *Unidades literárias. História da literatura brasileira*. São Paulo, 1944 (2ª ed., 1952); MOZART SORIANO ADERALDO, *Esboço de história da literatura brasileira*. Fortaleza, 1948.

Atualmente a história literária mais ambiciosa ainda é: *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, 1955–1959, 3 vol. e 4 tomos; ver a 2ª ed. em 6 vol. (existe ainda uma 3ª ed., mas aqui as citações são da 2ª): vol. I. *Introduções — Barroco — Neoclassicismo — Arcadismo*. Rio de Janeiro, 1968; vol. II. *Romantismo*. Rio de Janeiro, 1969; vol. III. *Realismo — Naturalismo — Parnasianismo*. Rio de Janeiro, 1969; vol. IV. *Simbolismo — Impressionismo — Transição*. Rio de Janeiro, 1969; vol. V. *Modernismo*. Rio de Janeiro, 1970; vol. VI. *Teatro — Conto — Crônica — A nova literatura*. Rio de Janeiro, 1971. A obra é fundada no conceito de periodização estilística, e tende a compreender o fato literário com base em critérios puramente estéticos.

Um empreendimento coletivo de grande fôlego é a *Literatura brasileira* em 6 vol. na coletânea *Roteiro das grandes literaturas* da Editora Cultrix de São Paulo, desde 1962 (vol. I: JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Era colonial*, 1962, 3ª ed., 1967; vol. II: ANTÔNIO SOARES AMORA, *O romantismo*, 1967; vol. III: JOÃO PACHECO, *O realismo*, 1963; vol. IV: MASSAUD MOISÉS, *O simbolismo*, 1966; vol. V: ALFREDO BOSI, *O pré-modernismo*, 1966; vol. VI: WILSON MARTINS, *O modernismo*, 1965; da 3ª ed. deste último volume, São Paulo, 1969, trad. americana com o título *The Modernist Idea. A Critical Survey of Brazilian Writing in Twentieth Century*, ed. por Jack E. Tomlins. Nova York, 1970 [mas efetivamente 1971]). Por fim, entre as histórias literárias mais recentes, veja: MASSAUD MOISÉS, *História da literatura brasileira*. São Paulo, 1983–1989, 5 vol.

Para um público de língua inglesa, tabelas cronológicas de: J. NEWHALL LINCOLN, *Charts of Brazilian Literature*, Ann Arbor Mich., 1947; ÉRICO VERÍSSIMO, *Brazilian Literature. An Outline*. Toronto, 1945; SAMUEL PUTNAM, *Marvelous Journey. A Survey of Four Centuries of Brazilian Literature*. Nova York, 1948; EARL W. THOMAS, “Brazilian Literature”, in *Brazil. Portraits of Half a Continent*, T. Lynn (ed.). Nova York, 1951, pp. 401–422; MANUEL BANDEIRA, *Brief History of Brazilian Literature*. Nova York, 1954.

2.3. MANUAIS

Dentre as tentativas de sistematizar a matéria em manuais, cf.: RONALD DE CARVALHO, *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1919 (a última ed. revista pelo autor é aquela do Rio de Janeiro, 1935, 5ª ed., com sucessivas reimpressões: 13ª ed., Rio de Janeiro, 1968; trad. italiana, Florença, 1930). Como informação, a obra está presa aos primeiros anos do século, mas atenta às grandes ideias estéticas universais: até algumas décadas atrás, era o manual clássico para a aculturação escolar. ANTÔNIO SOARES AMORA, *História da literatura brasileira (séc. XVI–XX)*. São Paulo, 1954 (8ª ed. revista, São Paulo, 1974); LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Síntese crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1971; ASSIS BRASIL, *A nova literatura*. Rio de Janeiro–Brasília, 1973; LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Curso de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1975; AFRÂNIO COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1975, 7ª ed.; JOSÉ GUILHERME MERQUIOR, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *La littérature brésilienne*. Paris, 1981 (2ª ed., Paris, 1996; trad. brasileira, *A literatura brasileira. Das origens a 1945*. São Paulo, 1988; trad. italiana, *Profilo della letteratura brasiliana*. Roma, 1992); AFRÂNIO COUTINHO, *As formas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1984. Muito informativo e com uma clara abordagem crítica: ALFREDO BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 1970 (32ª ed., São Paulo 1994).

Para uma interpretação socioeconômica da literatura brasileira: NELSON WERNECK SODRÉ, *História da literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*. São Paulo, 1938 (ver a última ed., Rio de Janeiro, 1976); do mesmo autor: *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*. São Paulo, 1943; e o belo ensaio de: ANTONIO CANDIDO, “Nature, éléments et trajectoire de la culture brésilienne”, na obra coletiva *Terzo mondo e comunità sociale*. Marzorati, Florença, 1967, pp. 411–415; Id., *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1976; MANUEL ANTÔNIO DE CASTRO e outros, *Origens da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1979; MARIA CECÍLIA MALTA VALE, *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, 1982; ROBERTO SCHWARZ (ed.), *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, 1983; MARIA ELISA COLLIER PRAGANA, *Literatura no Nordeste: entorno de sua expressão social*. Rio de Janeiro, 1983; NICOLAU SEVCENKO, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, 1983.

Para uma compreensão do processo formativo da literatura brasileira, continua a ser fundamental: ANTONIO CANDIDO, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo, 1959 (aqui citado na 3ª ed., Rio de Janeiro, 1969, 2 vol.).

Para uma definição do conceito de literatura brasileira, além das apontadas em COUTINHO, cf. ALCEU AMOROSO LIMA (Tristão de Ataíde), *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956 (ainda do mesmo autor, o esquemático *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1956).

2.4. HISTÓRIAS POR GÊNERO LITERÁRIO

2.4.1. Poesia

Muitos dos ensaios mais interessantes sobre a poesia brasileira foram publicados como introduções a antologias de poesias (cf. supra, “1.4. Antologias”). Veja o ensaio de F. A. DE

VARNHAGEN, “Ensaio histórico sobre as letras do Brasil”, introdução ao *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa, 1850–1853; e a inteligente e equilibrada seleção de Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1946, com sucessivas reimpressões (5ª ed., Rio de Janeiro 1969). Entre os perfis autônomos, ver: AGRIPINO GRIECO, *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1932 (3ª ed., Rio de Janeiro, 1947); SÉRGIO MILLIET, *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1952; APARÍCIO FERNANDES, *Trovadores do Brasil*. Rio de Janeiro, 1966–1970, 3 vol.; GASTÓN FIGUEIRA, *Poesia brasileira contemporânea (1920–1968)*. Montevideu, 1969; APARÍCIO FERNANDES, *Poetas do Brasil*. Rio de Janeiro, 1975; AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, 1978.

Veja também as cada vez mais numerosas coletâneas de ensaios que, justapostos em ordem cronológica dos fenômenos literários estudados, constituem verdadeiras histórias do gênero (ver as bibliografias específicas para os capítulos individuais).

2.4.2. Prosa

Para prosa em geral, conferir: AGRIPINO GRIECO, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, 1933 (2ª ed., Rio de Janeiro 1947).

Romance: OLÍVIO MONTENEGRO, *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1953); BEZERRA DE FREITAS, *Forma e expressão no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1947; LÚCIA MIGUEL-PEREIRA, *Prosa de ficção (1870–1920)*. Rio de Janeiro, 1950 (aqui citado na 2ª ed., Rio de Janeiro, 1957); Vários autores, *O romance brasileiro (de 1972 a 1930)*, A. Buarque de Holanda (ed.). Rio de Janeiro 1952; EUGÊNIO GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, 1958; PEDRO AMÉRICO MAIA (org.), *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Belo Horizonte, 1970, 2 vol.; JOSÉ A. PEREIRA RIBEIRO, *O romance histórico no Brasil*. Rio de Janeiro, 1976; ROBERTO SARMENTO LIMA e EDUARDO SARMENTO, *Evolução do romance brasileiro*. Maceió, 1977; HOMERO SILVEIRA, *Aspectos do romance brasileiro contemporâneo*. São Paulo–Brasília, 1977; ROBERTO SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, 1977; MALCOLM SILVERMAN, *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro – Brasília, 1978– 1981, 2 vol.

Conto: HERMAN LIMA, *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, 1952, especialmente as pp. 71–110; EDGAR CAVALHEIRO, *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954; CELUTA MOREIRA GOMES e TERESA DA SILVA AGUIAR, *Bibliografia do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1968–1969, 2 vol.; CELUTA MOREIRA GOMES, *O conto brasileiro e a sua crítica*. Rio de Janeiro, 1977, 2 vol.; MALCOLM SILVERMAN, *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985. Uma bibliografia in COUTINHO, vol. v, p. 203.

2.5. HISTÓRIA LITERÁRIA REGIONAL (BIBLIOGRAFIAS, HISTÓRIAS E ANTOLOGIAS)

2.5.1. Generalidades

AFRÂNIO COUTINHO (ed.), “O regionalismo na ficção”, in COUTINHO, vol. III, pp. 219–289; TADEU ROCHA, *Modernismo e regionalismo*. Maceió, 1964, 2ª ed.; TEIMO PADILHA, *A poesia*

moderna da região do cacau. Rio de Janeiro, 1977; Id., *O moderno conto da região do cacau*. Rio de Janeiro, 1978; PEDRO VILLAS-BÔAS, *Panorama bibliográfico do regionalismo*. Porto Alegre, 1978; LÍGIA C. MORAES LEITE, *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, 1978; JOSÉ MAURÍCIO GOMES DE ALMEIDA, *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, 1981; CHRISTINA OITICICA (ed.), *Antologia poética de cidades brasileiras*. Rio de Janeiro, 1985, 5 vol. (I. *Região Sul*; II. *Regiões Norte. Nordeste e Centro-Oeste*; III. *Estado da Bahia*; IV. *Estado de Minas Gerais*; V. *Estado de São Paulo*).

2.5.2. Regiões individuais

Acre: PAULO BENTES, “O Acre intelectual”, in RABL. Rio de Janeiro, agosto, 1939, nº 13, pp. 17–26.

Alagoas: ROMEU DE AVELAR, *Coletânea de poetas alagoanos*. Rio de Janeiro, 1959; CARLOS MOLITERNO, *Notas sobre a poesia moderna em Alagoas*. Maceió, 1965; ROMEU DE AVELAR, *Antologia de contistas alagoanos*. Maceió, 1970; VALDEMAR CAVALCANTI, *14 poetas alagoanos*. Maceió, 1974; MOACIR MEDEIROS DE SANT’ANA, *História da imprensa em Alagoas (1831–1981)*. Maceió, 1987.

Amazonas: JOSÉ DOS SANTOS LINS, *Seleção literária do Amazonas*. Manaus, 1966; J. EUSTÁQUIO DE AZEVEDO, *Antologia amazônica*. Belém, 1970, 3ª ed.; MÁRIO IPIRANGA MONTEIRO, *Fases da literatura amazonense*, 1977.

Bahia: ALMÁQUIO DINIS, *A cultura literária da Bahia contemporânea*. Bahia, 1911; ALEXANDRE PASSOS, “A literatura baiana nos últimos quarenta anos”, in *Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro, 1941, t. V; PEDRO CALMON, *História da literatura baiana*. Salvador, 1949; ALUÍSIO DE CARVALHO FILHO, *Coletânea de poetas baianos*. Rio de Janeiro, 1951; NÉLSON DE ARAÚJO E VASCONCELOS MAIA, *Panorama do conto baiano*. Salvador, 1959; DAVID SALES, *Primeiras manifestações de ficção na Bahia*. Salvador, 1973 (2ª ed., São Paulo, 1979); MARIETA ALVES, *Intelectuais e escritores baianos*. Salvador, 1977; CLÁUDIO VEIGA, *Prosadores e poetas na Bahia*. Rio de Janeiro, 1986.

Brasília: ALMEIDA FISCHER, *Contistas de Brasília*. Brasília, 1965; *Antologia de poetas de Brasília*. Rio de Janeiro, 1985, 2 vol.

Ceará: GUILHERME STUDART, *Dicionário bio-bibliográfico cearense*. Fortaleza, 1910–1913, 2 vol.; SÍLVIO JÚLIO, “Literatura poética do Ceará”, pp. 109–134 in *Terra e povo do Ceará*. Rio de Janeiro, 1936; DOLOR BARREIRA, *História da literatura cearense*. Fortaleza, 1948–1962, 4 vol. (I., 1948; II, 1951; III. 1954; IV. 1962); MÁRIO LINHARES, *História literária do Ceará*. Rio de Janeiro, 1948; AUGUSTO LINHARES, *Coletânea de poetas cearenses*. Rio de Janeiro, 1952; *Antologia cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1957; *Antologia de poetas cearenses contemporâneos*. Fortaleza, 1965; ARTUR EDUARDO BENEVIDES, *Aspectos da evolução do romance cearense*. Fortaleza, 1971; Id., *Evolução da poesia e do romance cearense*. Fortaleza, 1976; SÂNZIO DE AZEVEDO, *Literatura cearense*. Fortaleza, 1976; MARIA DA CONCEIÇÃO SOUSA, *Estudos bibliográficos cearenses*. Fortaleza, 1976; RAIMUNDO ARAÚJO, *Livros e autores do Ceará*. Fortaleza, 1977; MARIA DA CONCEIÇÃO SOUSA, *Autor cearense*. Fortaleza, 1982; FLORIVAL SERAINE, *Antologia do folclore cearense*. Fortaleza, 1983, 2ª ed.; CELSO SERRA AZUL, *Escritores e poetas cearenses*. Fortaleza, 1985.

Espírito Santo: AFONSO CLÁUDIO, *História da literatura espíritosantense*. Porto Alegre, 1912; ELMO ELTON, *Poetas do Espírito Santo*. Vitória, 1982.

Goiás: VEIGA NETO, *Antologia goiana. Prosadores, jornalistas e poetas falecidos 1838–1943*. Goiânia, 1944; GILBERTO MENDONÇA TELES, *A poesia em Goiás*. Goiânia, 1964; Id., *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia, 1969; ANATOLE RAMOS e outros, *Antologia do conto goiano*. Goiânia, 1969; BRASIGÓIS FELÍCIO, *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia, 1975; ANTÔNIO GERALDO RAMOS JUBE, *Síntese da história literária de Goiás*. Goiânia, 1978; GABRIEL NASCENTE (ed.), *A nova poesia em Goiás*. Goiânia, 1978; MÁRIO RIBEIRO MARTINS, *Estudos literários de autores goianos*. Anápolis, 1995.

Maranhão: ANTÔNIO HENRIQUES LEAL, *Pantheon maranhense*. Lisboa, 1873–1875, 4 vol.; ANTÔNIO DOS REIS CARVALHO, *A literatura maranhense*. Rio de Janeiro, 1912; MÁRIO MARTINS MEIRELES, *Panorama da literatura maranhense*. São Luís, 1955; CARLOS CUNHA, *Poesia maranhense de hoje*. São Luís, 1973; JOMAR MORAIS, *Apontamentos de literatura maranhense*. São Luís, 1977, 2ª ed. ampliada.

Mato Grosso: RUBENS DE MENDONÇA, *Dicionário biográfico mato-grossense*. Cuiabá–São Paulo, 1953; Id., *Poetas mato-grossenses*. Cuiabá–São Paulo, 1958; HÉLIO SEREJO, *Poesia mato-grossense*. São Paulo, 1960; RUBENS DE MENDONÇA, *Bibliografia mato-grossense*, 1975; CARLOS FRANCISCO MOURA, *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém, 1976; JOSÉ COUTO VIEIRA, *História da literatura sul-matogrossense*. São Paulo, 1981.

Minas Gerais: MÁRIO DE LIMA, *Esboço de uma história literária de Minas*. Belo Horizonte, 1920; WALTENSIR DUTRA e FAUSTO CUNHA, *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro, 1956, breve mas preciso perfil crítico; MARTINS DE OLIVEIRA, *História da literatura mineira*. Belo Horizonte, 1958; DIRCE MARIA SOARES PENIDO, *Revistas literárias em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 1969; OSCAR MENDES, *Poetas de Minas*. Belo Horizonte, 1970; FERNANDO CORREIA DIAS, *O movimento modernista em Minas Gerais*. Brasília, 1971; AIRES DA MATA MACHADO FILHO, *O movimento modernista e suas manifestações em Minas Gerais*. Belo Horizonte, 1982.

Pará: *Literatura paraense (Síntese histórica do seu movimento)*. Belém do Pará, s.d. (ca. 1928); J. EUSTÁQUIO DE AZEVEDO, *Antologia amazonense (Poetas paraenses)*. Belém, 1904; GILBERTO FREYRE, *O Pará amazônico. seu relacionamento com o Brasil total*. Belém, 1982 (conferência realizada em 19 de maio de 1981).

Paraíba: LUÍS PINTO, *Cadernos de poetas paraibanos*. Rio de Janeiro, 1949; Id., *Antologia da Paraíba*. Rio de Janeiro, 1951.

Paraná: J. B. CARVALHO DE OLIVEIRA RODRIGO JR. e A. PLAISANT, *Antologia paranaense. poesia*. Curitiba, 1938; JÚLIO ESTRELA MOREIRA, *Dicionário bibliográfico do Paraná*. Curitiba, 1960; ELVIRA MEIRELES, *Antologia didática de escritores paranaenses*. Curitiba, 1970.

Pernambuco: FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA COSTA, *Dicionário biográfico de pernambucanos célebres*. Recife, 1882; ARTUR ORLANDO, *Literatura pernambucana*. Rio de Janeiro, 1912; OLIVEIRA E. SILVA, *Coletânea de poetas pernambucanos*. Rio de Janeiro, 1951; MARIANO LEMOS, *História da literatura pernambucana*. Recife, 1955; SOUSA BARROS, *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro, 1972; Id., *O movimento de renovação cultural*. Rio de

Janeiro, 1975; EDILBERTO COUTINHO, *Presença poética do Recife*. Recife, 1977, 2ª ed. revista e ampliada.

Piauí: JOÃO PINHEIRO, *Literatura piauiense. Escorço histórico*. Teresina, 1937; JOÃO CABRAL, *A vis poética na literatura piauiense*. Rio de Janeiro, 1938; J. MIGUEL DE MATOS, *Antologia poética piauiense*. Rio de Janeiro, 1974; Id., *A nova literatura piauiense*. Rio de Janeiro, 1975; FRANCISCO MIGUEL DE MOURA, *Piauí: terra. história e literatura*. São Paulo–Piauí, 1980; HERCULANO MORAIS, *Visão histórica da literatura piauiense*. Teresina, 1982.

Rio de Janeiro: LERI SANTOS, *Panteon fluminense*. Rio de Janeiro, 1880; ROBERTO MACEDO, *Apontamentos para uma bibliografia carioca*. Rio de Janeiro, 1943; RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR, *O conto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1959; J. S. RIBEIRO FILHO, *Dicionário biobibliográfico de escritores cariocas*. Rio de Janeiro, 1965; RUBENS FALCÃO, *Antologia de poetas fluminenses*. Rio de Janeiro, 1968.

Rio Grande do Norte: EZEQUIEL WANDERLEY, *Poetas do Rio Grande do Norte*. Recife, 1922; LUÍS DA CÂMARA CASCUDO, *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro, 1955, pp. 489–522; MANOEL ONOFRE JÚNIOR, *Estudos norte-riograndenses*. Natal, 1978; MOACYR CIRNE, *A poesia e o poema no Rio Grande do Norte*. Natal, 1979.

Rio Grande do Sul: JOSÉ PINTO DA SILVA, *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1924; BENJAMIN M. WOODBRIDGE JÚNIOR, *Brazilian gaucho literature*. Universidade da Califórnia, 1954 (tese); GUILHERMINO CÉSAR, *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737–1902)*. Porto Alegre, 1956; NÉLSON DA LENITA FACHINELLI, *Trovadores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1972, 2 vol.; PEDRO VILLAS-BÔAS, *Notas de bibliografias sulriograndenses*. Porto Alegre, 1974; JANER CRISTALDO, *Assim escrevem os gaúchos*. São Paulo, 1976; ANTÔNIO HOHLFELDT, *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre, 1978, 2 vol.; ARI MARTINS, *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1978; FLÁVIO LOUREIRO CHAVES, *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868–1960)*. Rio de Janeiro–Brasília, 1979; MARIA EUNICE MOREIRA, *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1982; REGINA ZILBERMAN, *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1982, 2ª ed.; Id., *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1985; LUIZ MAROBIN, *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1985.

Rondônia: *Escritores e poetas*. Porto Velho: Associação dos Escritores de Rondônia, 1983.

São Paulo: VICENTE DE CARVALHO, *A literatura paulista*. Rio de Janeiro, 1912; LUÍS CORREIA DE MELO, *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1934; PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS e outros, *Antologia da poesia paulista*. São Paulo, 1960; JOSÉ ADERALDO CASTELLO, *Antologia do ensaio literário paulista*. São Paulo, 1960; ANTONIO CANDIDO, “Literatura na evolução de uma comunidade” (a cidade de São Paulo), in *Literatura e sociedade*. São Paulo, 1967, pp. 163–191; OSMAR PIMENTEL, “Literatura paulista”, in *A cruz e o martelo*. São Paulo, 1970, pp. 173–198; MÁRIO DA SILVA BRITO, *Poetas paulistas da Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1972.

Santa Catarina: ARMINDO GUARANÁ, *Dicionário bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1925; IAPONAN SOARES, *Panorama do conto catarinense*. Porto Alegre, 1971; CELESTINO SACHET, *A literatura catarinense*. Florianópolis, 1985.

Sergipe: LEÔNIDAS PRADO SAMPAIO, *A literatura sergipana*. Maroim, 1908; ARMINDO GUARANÁ, *Dicionário bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1925; JACKSON DA SILVA LIMA, *História da literatura sergipana*. Aracaju, 1971, 2 vol.

2.6. ASSUNTOS INDIVIDUAIS

2.6.1. Indianismo

MANUEL DE SOUSA PINTO, *O indianismo na poesia brasileira*. Coimbra, 1928; AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO, *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Rio de Janeiro, 1937; D. M. DRIVER, *The Indian in Brazilian Literature*. Nova York, 1942; CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*. Paris, 1948 (trad. italiana *La vita familiare degli Indiani Nambikwara*. Turim: Einaudi, 1970); Id., *Tristes tropiques*. Paris, 1955 (trad. italiana *Tristi tropici*. Milão: Il Saggiatore, 1960); Id., *Anthropologie structurale*. Paris, 1958 (trad. italiana, *Antropologia strutturale*. Milão: Il Saggiatore, 1964); PAUL TEYSSIER, “Le mythe indianiste dans la littérature brésilienne”, in *Annales publiées par la Faculté de lettres de Toulouse*, 1958, t. VII, *Littératures*, t. VI, pp. 99–114. Para uma perspectiva portuguesa: M. DA C. OSÓRIO DIAS GONÇALVES, *O índio na literatura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Coimbra, 1961. Para uma perspectiva etnológica: ETTORE BIOCCA, *Viaggi tra gli Indi. Alto Rio Negro – Alto Orinoco*, “investigação naturalista” realizada sob a proteção do Consiglio Nazionale delle Ricerche. Roma, 1965, 4 vol. Esses resultados foram então repropostos e resumidos em *Mondo Yanoama. Appunti di un biologo*. Bari, 1969; MANUELA CARNEIRO DA CUNHA, *História dos índios no Brasil*. São Paulo, 1992.

Indianismo lexical: A. G. CUNHA, “Modelos de verbetes de um Dicionário histórico dos indianismos da língua portuguesa”, in *RdL*, 20 de dezembro de 1960, pp. 201–209. Compare também os capítulos dedicados ao indianismo (romântico e modernista) nas principais histórias literárias.

Para as fontes, inclusive brasileiras, do mito do bom selvagem: Giuliano Gliozzi, “Il mito del ‘buon selvaggio’ nella storiografia tra Ottocento e Novecento”, in *Rivista di filosofia*. Turim, setembro de 1967, pp. 288–335.

2.6.2. O tema do “negro”

EDISON CARNEIRO, *Antologia do negro brasileiro*. Porto Alegre, 1950; R. S. SAYERS, *The Negro in Brazilian Literature*. Nova York, 1956 (trad. portuguesa de A. Houaiss, *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1958, com bibliografia); G. RABASSA, *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1965; GIORGIO MAROTTI, *Il negro nel romanzo brasiliano*. Roma, 1982; DAVID BROOKSHAW, *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre, 1983; HELOÍSA TOLLER GOMES, *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo, 1988; BENEDITA GOUVEIA DAMASCENO, *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas, 1988; MOACYR FLORES (ed.), *Negros e índios. História e literatura*. Porto Alegre, 1994; Id., *O negro na dramaturgia brasileira: 1838–1888*. Porto Alegre, 1995.

Para uma melhor compreensão da temática negra na literatura brasileira atual, recomendamos também a leitura de algumas das inúmeras obras sociológicas existentes sobre o tema. Entre outros: R. NINA RODRIGUES, *Os africanos no Brasil*. São Paulo, 1936, 2ª ed. (todas as obras de Nina Rodrigues são, aliás, fundamentais para os estudiosos da “negritude” brasileira); GILBERTO FREYRE, *Casa-grande & s senzala*. Rio de Janeiro, 1933: ver a 16ª ed., 1973 (cf. para a trad. italiana a seção de bibliografia em língua italiana); Id., *Sobrados e mucambos*. São Paulo, 1936 (ver na 5ª ed., Rio de Janeiro, 1977, 2 vol., as *Obras reunidas* de Gilberto Freyre, publicadas pela José Olympio, do Rio de Janeiro, a partir de 1962); L. A. DA COSTA PINTO, *O negro no Rio de Janeiro*. São Paulo, 1953; ROGER BASTIDE e FLORESTAN FERNANDES, *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo, 1959, 2ª ed.; ROGER BASTIDE, *Les Amériques noires*. Paris, 1967; SUELY ROBLES REIS DE QUEIROZ, *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo, 1987; Vários autores, *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo, 1987; MOACYR FLORES (ed.), *Negros e índios*, op. cit.; Id., *O negro na dramaturgia brasileira*, op. cit.

2.6.3. Tema do Brasil colônia

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959; JACOB GORENDER, *O escravismo colonial*. São Paulo, 1977; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo, 1991; ALFREDO BOSI, *Dialética da colonização*. São Paulo, 1992.

2.6.4. Tema do “café”

Fernando Góis, “Notícia (incompleta) sobre a literatura do café”, in *Espelho infiel*. São Paulo, 1966, pp. 195–241.

2.7. LITERATURA “ORAL” E LITERATURA “POPULAR”

São fundamentais, aqui, todos os trabalhos de Luís da Câmara Cascudo: *Vaqueiros e contadores*. Porto Alegre, 1939; *Antologia de folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1947 (4ª ed., Rio de Janeiro 1971); *Lendas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1945; *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, 1946 (2ª ed., Salvador, 1954); *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1947; *Literatura oral do Brasil*. Rio de Janeiro, 1952 (ed. mais recente, Belo Horizonte–São Paulo, 1984); *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro, 1953; *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954 (ed. mais recente, Belo Horizonte–São Paulo, 1988); e também o capítulo sobre “O folclore, literatura oral e literatura popular”, in COUTINHO, vol. I, pp. 71–79; BRÁULIO DO NASCIMENTO, *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1971; REGINALDO GUIMARÃES, *O folclore na ficção brasileira*. Rio de Janeiro, 1977; Vários autores, *Folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro, 1992.

Para as “recuperações” do folclore europeu, ver também: RAYMOND CANTEL, “La littérature populaire imprimée”, in *Le Monde*, 21 de junho de 1969; MARK J. CURRAN, “Influência da literatura de cordel na literatura brasileira”, in *Revista brasileira de folclore*, maio–agosto de 1969; LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (ed.), *Letteratura popolare e tradizione europea*. Roma, 1978; SILVANO PELOSO, *O canto e a memória. História e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo, 1996.

2.8. LITERATURA INFANTIL

Vários autores, *Bibliografia analítica da literatura infantil e juvenil publicada no Brasil (1965–1974)*. São Paulo–Brasília, 1977; NELLY NOVAES COELHO, *A literatura infantil — história. teoria. análise (das origens orientais ao Brasil de hoje)*. São Paulo, 1982; SÔNIA SALOMÃO KHÉDE (ed.), *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis, 1983; Vários autores, *Literatura infantil brasileira*. São Paulo, 1984; NELLY NOVAES COELHO, *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira — séculos XIX e XX*. São Paulo, 1995, 4ª ed. revista e ampliada.

2.9. LITERATURA FEMININA E FEMINISTA

DOMINGOS CARVALHO DA SILVA, *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo, 1959; RAQUEL JARDIM, *Mulheres e mulheres*. Rio de Janeiro, 1978 (antologia de contos); EDLA VAN STEEN, *O conto da mulher brasileira*. São Paulo, 1978; MARIA DE LOURDES HORTA, *Palavra de mulher*. Rio de Janeiro, 1979 (poesia feminina contemporânea); ADOVALDO FERNANDES SAMPAIO, *Voces femininas de la poesia brasileña*. Goiás, 1979; Vários autores, *Mulher brasileira: bibliografia anotada*. São Paulo, 1979; NELLY NOVAES COELHO, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo, 1993.

3. Oratória sacra

Benjamin Franklin Ramiz Galvão, *O púlpito no Brasil*. Rio de Janeiro, 1867.

4. Historiografia

JOSÉ HONÓRIO RODRIGUES, *Teoria da história do Brasil: Introdução metodológica*. São Paulo, 1969, 2 vols.; Id., *História da história do Brasil*. São Paulo, 1978–1988, 3 vol.

5. Crítica literária

XAVIER MARQUES, *A evolução da crítica brasileira no Brasil e outros estudos*. Rio de Janeiro, 1944; WILSON MARTINS, *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, 1952 (última ed., Rio de Janeiro,

1983); *Curso de crítica da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1956; ALCEU AMOROSO LIMA, “A crítica literária no Brasil”, in *Decimália*. Rio de Janeiro, 1958; LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Introdução ao estudo da nova crítica no Brasil*. Rio de Janeiro, 1965; ALCEU AMOROSO LIMA (Tristão de Ataíde), “Evolução da crítica no Brasil”, in *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro, 1969; AFRÂNIO COUTINHO, “A crítica literária no Brasil”, in *Crítica e poética*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 117–157; Id., *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro, 1968; Id. (ed.), *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro, 1974; Id., *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro, 1975, 2ª ed.; Id., *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro, 1983.

Uma síntese histórico-crítica organizada por BRITO BROCA, *Introdução ao estudo da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1963, bibliografia nas pp. 145–148.

6. Teatro

Uma boa bibliografia e muitos materiais iconográficos em J. GALANTE DE SOUSA, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1960, 2 vol.; SOUSA BASTOS, *Carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa, 1968; “Bibliografia (1938–1967)”, in *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 1968, nº 11; LÚCIA BENEDETTI, *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro, 1969; AUGUSTO DE FREITAS LOPES, *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1975, 3 vol.; MARIO CACCIAGLIA, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, 1986 (trad. brasileira de *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma, 1980).

Envelheceram alguns dos antigos panoramas: HENRIQUE MARINHO, *O teatro brasileiro*. Paris–Rio de Janeiro, 1904; CARLOS SÜSSEKIND DE MENDONÇA, *História do teatro brasileiro (1565–1840)*. Rio de Janeiro, 1926, vol. I; MÚCIO DA PAIXÃO, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1936; J. CAMARGO, *Teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937; LAFAYETTE SILVA, *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938.

Dentre as sínteses, cf.: HERMILO BORBA FILHO, *História do teatro*. Rio de Janeiro, 1951, pp. 413–424; LEO KIRSCHENBAUM, *History of the Brazilian Drama*. University of California Press, 1954; DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, “Evolução da literatura dramática”, in COUTINHO, vol. VI, pp. 7–37; SÁBATO MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962, obra fundamental sobre o assunto; Id., *Temas da história do teatro*. Porto Alegre, 1963; WILSON MARTINS, “O teatro no Brasil”, in *Hispania*, 1963, t. XLVI, nº 2, pp. 239–251.

Uma síntese brilhante, em italiano, de RUGGERO JACOBBI, *Teatro in Brasile*. Bolonha, 1961; diversos verbetes (autores, companhias, cidades) em *Enciclopédia dello Spettacolo*. Roma 1954–1968, 9 vol. + 2.

Dyonisos. Rio de Janeiro; *Teatro brasileiro*. São Paulo; *Revista de estudos teatrais*. São Paulo; *Boletim mensal* da Sociedade Brasileira Artistas Teatrais, posteriormente *Revista de Teatro*. Veja também os capítulos dedicados ao teatro nas principais histórias literárias, especialmente

ROMERO, *História*, e abaixo, nas bibliografias parciais, os estudos teatrais dedicados a períodos individuais..

7. História da cultura

Fernando de Azevedo, *A cultura brasileira. Introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1943 e Brasília, 1963, 4ª ed., 3 vol. (reprodução anastática da 3ª ed., São Paulo, 1958). Ed. inglesa: William Rex Crawford (ed.), *Brazilian Culture: an Introduction to the Study of Culture in Brazil*. Nova York, 1950.

8. História das ideias

JOÃO CRUZ COSTA, *Contribuição à história das ideias no Brasil (O desenvolvimento da filosofia no Brasil e a evolução histórica nacional)*. Rio de Janeiro, 1956 (2ª ed., Rio de Janeiro, 1967); DJACIR MENEZES, *Evolução do pensamento literário no Brasil*. Rio de Janeiro, 1954 (interpretação sociológica); JOÃO CRUZ COSTA, *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo, 1960; ANTÔNIO PAIM, *História das ideias filosóficas no Brasil*. São Paulo, 1967; JOSÉ ANTÔNIO TOBIAS, *História das ideias estéticas no Brasil*. São Paulo, 1967; CRESO COIMBRA, *A fenomenologia da cultura brasileira*. São Paulo, 1972; MIGUEL REALE, *Filosofia em São Paulo*. São Paulo, 1976 (2ª ed. revista e ampliada); SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA e FAUSTO BÓRIS (eds.), *História geral da civilização brasileira*. São Paulo, 1976; WILSON MARTINS, *História da inteligência brasileira*. São Paulo, 1976–1979, 7 vol. (I. 1550–1794, 1976; II. 1794–1855, 1977; III. 1855–1877, 1977; IV. 1877–1896, 1978; V. 1897–1914, 1978; VI. 1915–1955, 1978; VII. 1955–1960, 1979); CARLOS GUILHERME MOTA, *Ideologia da cultura brasileira (1955–1974)*. São Paulo, 1977; ADOLFO CRIPA (org.), *As ideias filosóficas no Brasil*. São Paulo, 1978, 3 vol.; ANTÔNIO PAIM, *O estudo do pensamento filosófico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1979; LAURA DE MELLO E SOUZA, *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo, 1987; ALFREDO BOSI, *Dialética da colonização*. São Paulo, 1992; 2ª ed., 1993.

9. História da imprensa

Nelson Werneck Sodré, *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, 1966.

10. A questão da língua

De um ponto de vista puramente linguístico, o problema já foi abordado em LEITE DE VASCONCELOS, *Esquisse d'une dialectologie portugaise*. Paris, 1901, cujo ponto de vista é desenvolvido por filólogos portugueses (M. de Paiva Boléo, “Português europeu, português do Brasil”, in *Biblos*. Coimbra, 1932, t. VIII, pp. 641–653); Id., *Brasileirismos. Problemas de método*. Coimbra, 1943, etc.) e foi retomado por S. da Silva Neto nas inúmeras obras que dedicou ao problema (da *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, 1950, ao ensaio *A língua portuguesa no Brasil. Problemas*, Rio de Janeiro, 1960); ANTÔNIO HOUAISS, *O português no Brasil*. Rio de Janeiro, 1985.

Para o ponto de vista nacionalista, ver: G. CHAVES DE MELO, *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro, 1946; A. BARBOSA LIMA SOBRINHO, *A língua portuguesa e a unidade do Brasil*. Rio de Janeiro, 1958; SÍLVIO ELIA, *O problema da língua brasileira*. Rio de Janeiro, 1961, 2ª ed. Além disso: J. MATTOSO CÂMARA JR., “Línguas europeias do Ultramar: o português do Brasil”, in *RdL*, nº 27–28, pp. 107–120; VILÉM DLUSSER, “Aspectos linguísticos de la cultura brasileña”, in *RCB*. Madrid, março de 1966, vol. v, nº 16, pp. 54–64. Para uma bibliografia completa, ver ainda J. MORAIS-BARBOSA, *A língua portuguesa no mundo*. Lisboa, 1968.

Do ponto de vista estilístico, o problema afetou quase todos os escritores brasileiros, com picos na era romântica e modernista. Ver as bibliografias relativas ao romantismo, ao modernismo e às novas vanguardas (obras concretas, prosadores expressionistas, etc.).

11. Arte figurativa

Para as relações entre a literatura e as artes visuais, além das obras citadas para os períodos individuais (especialmente o modernismo), ver: ROBERTO PONTUAL, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1969, nova ed., 1971; JOSÉ P. MOREIRA DA FONSECA, “Literatura e artes”, in *COUTINHO*, vol. VI, pp. 167–174.

12. As revistas

12.1. Revistas literárias

PLÍNIO DOYLE, *Histórias de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro, 1976; ANTÔNIO DIMAS, *Tempos eufóricos. Análise da revista “Kosmos”: 1904–1909*. São Paulo, 1983; FLORA SÜSSEKIND,

As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1986.

País de entusiasmo e de conciliábulos literários, o Brasil vivenciou uma contínua proliferação de revistas desde o início do século XIX até hoje. Entre 1808 e 1822, escapando da censura que impedia a imprensa no país, Hipólito José da Costa, patriarca da imprensa brasileira, lança em Londres o *Correio Brasiliense ou Armazém Literário*, uma grande voz liberal que deixará de ser publicada com a Proclamação da Independência. Em 1812 surgiram na Bahia *As Variedades ou Ensaio de Literatura*.

Entre as revistas subsequentes lembramos: *O Patriota*. Rio de Janeiro, 1813–1814; *Anais Fluminense de Ciências, Artes e Literatura*. Rio de Janeiro, 1822; *Jornal Científico. Econômico e Literário*. Rio de Janeiro, 1826; *O Beija-Flor*. Rio de Janeiro, 1830–1831; *Niterói — Revista Brasiliense*. Paris, 1836 (dirigida por Gonçalves de Magalhães, introduziu a ideia romântica no Brasil); *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, desde 1839 (a única do gênero em toda a América Latina, publicada ininterruptamente desde o início do século XIX até hoje; importante por ter dado a conhecer muitos autores de séculos anteriores).

Ainda entre as revistas românticas: *Revista nacional e estrangeira*. Rio de Janeiro, 1839–1841; *Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro, 1843–1845; *O ostensor brasiliense*. Rio de Janeiro, 1843–1846; *O progresso*. Recife, 1846–1848; *Íris*. Rio de Janeiro, 1848–1849; *O Beija-Flor*. Rio de Janeiro, 1849–1851; *Marmota Fluminense*. Rio de Janeiro, 1853–1861; *O Guanabara*. Rio de Janeiro, 1853–1856; *O Domingo*. Bahia, 1856–1875; *O guaíba*. Porto Alegre, 1856–1858; *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 1ª fase: 1857–1861, 1879–1881, 1895–1899; *Revista popular*. Rio de Janeiro, 1859–1872; *Biblioteca brasileira*. Rio de Janeiro, 1862–1863; *O futuro*. Rio de Janeiro, 1862–1863; *Semanário maranhense*. São Luís do Maranhão, 1867–1868; *O trabalho*. Recife, 1872–1873; *Revista do Partenon Literário*. Porto Alegre, 1874.

Têm decisiva importância neste período as revistas publicadas pelos estudantes nas “academias” do império, onde os escritores românticos tiveram suas primeiras experiências. Entre as menos efêmeras, temos: *Revista da Sociedade Filomática*. São Paulo, 1833; *Ateneu*. Bahia, 1849–1850; *Revista mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*. São Paulo, 1851–1864; *Ensaio literários do Ateneu Paulistano*. São Paulo, 1852–1860; *Acaiaba*. São Paulo, 1852–1853; *Ateneu pernambucano*. Recife, 1856–1860; *Revista da Academia de São Paulo*. São Paulo, 1859; *Revista da Associação Recreio Instrutivo*. São Paulo, 1861–1862; *Revista mensal do Instituto Científico*. São Paulo, 1862–1863; *O ensaio literário*. Recife, 1864–1865.

Entre 1870 e 1879, J. C. Rodrigues publicou *O Novo Mundo* em Nova York, enquanto nasciam no Brasil as primeiras revistas realistas: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 2ª e 3ª fase: 1879–1881, 1885–1889.

Revistas ilustradas que apoiam as batalhas realistas contra o romantismo: *O mequetrefe*. Rio de Janeiro, 1875–1876; *O mosquito*. Rio de Janeiro, 1876; *Revista ilustrada*. Rio de Janeiro, 1878–1895, o mais importante da família, do italiano Ângelo Agostini.

Ainda sobre as revistas realistas: *Revista nacional*. Santos, 1877–1878; *Gazeta literária*. Rio de Janeiro, 1883–1884; *Revista amazônica*. Belém do Pará, 1883–1884; *Gazetinha*. São Paulo, 1884; *Revista literária*. Rio de Janeiro, 1884; *A Semana*. Rio de Janeiro, 1885–1887 e 1893–1895; *Vida moderna*. Rio de Janeiro, 1886–1887; *O álbum*. Rio de Janeiro, 1892; *A cigarra*. Rio de Janeiro, 1895, I; *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 4ª fase, 1895–1899; *A bruxa*. Rio de Janeiro, 1896.

Os precursores do espírito mundano-literário das revistas dos primeiros séculos são: *A estação*. Rio de Janeiro, 1887–1893 (nela Machado de Assis publicou *Quincas Borba*); *Revista sul-americana*. Rio de Janeiro, 1889; *Revista moderna*. Paris, 1897–1899 (na qual Eça de Queirós publicou a *Ilustre Casa de Ramires*); *Kosmos*. Rio de Janeiro, 1904–1909; *Renascença*. Rio de Janeiro, 1904–1906 (ambos de gosto parnasiano, embora com colaboradores simbolistas); *Revista americana*. Rio de Janeiro, 1909–1919, publicada por Itamaraty sob a proteção de Rio Branco e seus sucessores.

Mais popular, mas ainda literárias: *A Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro, 1900–1959; *Ilustração brasileira*. Rio de Janeiro, 1901–1902 e 1909–1958; *Revista da semana*. Rio de Janeiro, 1901–1959; *Leitura para todos*. Rio de Janeiro, 1905–1923.

Entre eles têm especial importância: *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, 1907–1958, simbolista, e sua rival neoparnasiana: *Careta*. Rio de Janeiro, 1908–1961 (onde Olavo Bilac publica os sonetos de *Tarde*), ambas, até o fim, “passadistas”.

No mesmo espírito: *A cigarra*. Rio de Janeiro, desde 1914; *Para todos*. Rio de Janeiro, 1919–1932, dirigida por Álvaro Moreyra, que, além de *Fon-Fon!* (a partir de 1914), orientará (a partir de 1918) a principal revista humorística e satírica do século xx: *O Malho*. Rio de Janeiro, 1902–1954. Ilustrado por uma plêiade de cartunistas, incluindo Raul, Calixto, o incomparável J. Carlos, Soth, Yantok até Luís Peixoto, Theo, Nássara, Andrés Guevara.

Na mesma linha, porém mais limitadas: *D. Quixote*. Rio de Janeiro, 1908–1919, de Bastos Tigre (que assina “D. Xiquote”); *O pirralho*. São Paulo, 1911–1919, onde Oswald de Andrade faz suas primeiras experiências como satírico, e onde, sob o pseudônimo de Juó Bananère, Alexandre Marcondes castiga, por trás da fala do imigrante italiano de Pauliceia, os costumes da época.

O protesto social é ainda mais pungente em: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1929–1959, de Aparício Torelli, que se autodenomina com o sarcástico título de Barão de Itararé, sob o qual é conhecido.

De grande interesse literário, sob a direção de João Ribeiro: *Almanaque brasileiro Garnier*. Rio de Janeiro, 1903–1914.

Paralelamente a estas estão as revistas simbolistas efêmeras: *Cenáculo*. Curitiba, 1895; *Galáxia*. Curitiba, 1897; *Pallium*. Curitiba, 1900; *Rosa*. Rio de Janeiro, 1901 e 1904; *Nova Cruzada*. Bahia, 1901–1911; *Horus*. Belo Horizonte, 1902; *Anais*. Bahia, 1911–1914.

Elas serão continuadas por grupos “espiritualistas” de inspiração neossimbolista, que se reúnem em: *Festa*. Rio de Janeiro, 1927–1928; 1934–1935.

Modernismo: *Revista do Brasil*. São Paulo, 1916–1925, 1ª fase, que aderirá, em 1924, ao movimento do qual são porta-vozes as revistas: *Klaxon*. São Paulo, 1922–1923; *Novíssima*. São Paulo, 1923–1925; *Estética*. Rio de Janeiro, 1924–1925; *A Revista*. Belo Horizonte, 1925–1926; *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, 1926; *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 2ª fase, 1926–1927 e depois 1938–1943; *Cidade verde*. Belo Horizonte, 1928–1929; *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928–1929, 2ª fase: 1929, no *Diário de São Paulo*; *Verde*. Cataguases (Minas), 1928–1929

(reimpressão moderna); *Madrugada*. Porto Alegre, 1928; *Arco & flecha*. Bahia, 1928; *Leite crioulo*. Belo Horizonte, 1929; *Cipó de fogo*. Fortaleza, 1935.

De sua parte, as forças conservadoras manifestavam-se no decênio “modernista” através de publicações como: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, publicada a partir de 1910 com interrupções; *Revista de Língua Portuguesa*. 1ª fase: 1919–1929, 2ª fase: 1931–1932, 3ª fase: 1935; *À Ordem*. Rio de Janeiro, a partir de 1921, órgão do católico Centro Dom Vital.

Entre as revistas subsequentes ora extintas, devem ser lembradas: *Revista nova*. São Paulo, 1931–1932; *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1931–1938; *Lanterna verde*. Rio de Janeiro, 1934–1938, 1943–1944; *Revista das Academias de Letras*. Rio de Janeiro, 1937–1976; *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 3ª fase, 1938–1943; *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 1940–1954; *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 1938–1954; *Mensário do Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1938–1946; *Euclides*. Rio de Janeiro, 1939–1941; *Cadernos da hora presente*. Rio de Janeiro, 1940; *Clima*. São Paulo, 1941–1944; *Cultura política*. Rio de Janeiro, 1941–1945; *Autores e livros*. Rio de Janeiro, 1941–1945 (suplemento de *A Manhã*, depois publicado independentemente entre 1948–1950); *Pensamento da América*. Rio de Janeiro, 1942–1949 (suplemento de *A Manhã*); *Leitura*. Rio de Janeiro, 1ª fase, 1942–1947; *Atlântico. Revista luso-brasileira*. Lisboa, 1942–1944, 1946–1948, 1949–1950; *Revista acadêmica*. Rio de Janeiro, 1934–1946; *Província de S. Pedro*. Porto Alegre, 1945–1957.

Ligadas à chamada “geração de ’45”: *Joaquim*. Curitiba, 1946–1948; *Edifício*. Belo Horizonte, 1947; *Revista brasileira de poesia*. São Paulo, 1947–1960; *Clã*. Fortaleza, 1948–1952; *Orfeu*. Rio de Janeiro, 1948–1954; *Sul*. Florianópolis, 1949–1952; *Revista branca*. Rio de Janeiro, 1950–1954; *Anhembi*. São Paulo, 1950–1962; *Crucial*. Porto Alegre, 1951–1952; *Para todos*. Rio de Janeiro, 1956–1958; *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 1956–1970; *Estudos sociais*. Rio de Janeiro, 1958–1964; *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro, 1959–1970; *Senhor*. Rio de Janeiro, 1961–1963; *Teoria e prática*. São Paulo, 1968–1969; *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1973–1977.

Entre as revistas atuais: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, a partir de 1934; *Clima*. São Paulo, a partir de 1941; *Revista brasileira de poesia*. São Paulo, a partir de 1948; *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 5ª fase, a partir de 1949; *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, a partir de 1949; *Revista brasiliense*. São Paulo, a partir de 1955; *Diálogo*. São Paulo, a partir de 1957; *Leitura*. Rio de Janeiro, 2ª fase, a partir de 1958; *Convivium*. São Paulo, a partir de 1961; *Comentário*. Rio de Janeiro, a partir de 1961; *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, a partir de 1962; *Invenção*. São Paulo, a partir de 1962, órgão dos concretistas de São Paulo; *Práxis*. São Paulo a partir de 1962, órgão do movimento homônimo de vanguarda; *Revista brasileira de folclore*. Rio de Janeiro, a partir de 1962; *Revista da civilização brasileira*. Rio de Janeiro, a partir de 1965; *Cavalo azul*. São Paulo, a partir de 1966; *Cultura contemporânea*. Porto Alegre, a partir de 1968; *Ponto. Revista de poemas de processo*. Rio de Janeiro, a partir de 1968; *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, a partir de 1969; *Cadernos de opinião*. São Paulo, a partir de 1975; *Corpo estranho*. São Paulo, (nos primeiros dois números: *Corpo estranho*), a partir de 1976; *Revista de cultura contemporânea*. Rio de Janeiro, a partir de 1978; *Através*. São Paulo, a partir de 1978; *Revista brasileira de língua e literatura*. Rio de Janeiro, a partir de 1979; *Dimensão*. Uberaba (MG), a partir de 1980; *Revista de poesia e crítica*. Brasília, a partir de 1980; *Aió*. Rio de Janeiro, a partir de 1984; *Dialética*. Maceió (AL), a partir de 1995.

Entre os suplementos literários mais importantes estão os do: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, a partir de 1956; *Minas Gerais*. Belo Horizonte, a partir de 1966; *Correio Brasiliense*. Brasília, a partir de 1967; *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, a partir de 1957, com interrupções.

Dado o período de crise que atravessou a cultura brasileira, muitas das revistas indicadas, ainda que não oficialmente extintas, deixaram de ser publicadas há algum tempo. O mesmo discurso vale também, mas deslocado quase unicamente para o campo econômico, no que diz respeito às revistas acadêmicas.

Revistas bibliográficas: *Bibliografia brasileira*, publicada pelo Instituto Nacional do Livro, a partir de 1938; BBB (*Boletim Bibliográfico Brasileiro*). Rio de Janeiro, a partir de 1953; *Boletim informativo*. Instituto Brasileiro de Bibliografia e Informação do Rio de Janeiro, 1955–1958 e, a partir de 1967, *Notícias*, do mesmo.

Revistas filológicas e especializadas: *Kriterion*. Belo Horizonte, a partir de 1949; *Revista da Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo, a partir de 1951; *Letras*. Curitiba, a partir de 1953; *Revista brasileira de filologia*. Rio de Janeiro, a partir de 1955; *Ibérida*. Rio de Janeiro, a partir de 1959; *Revista de letras*. Assis, a partir de 1960; *Alfa*. Marília, a partir de 1962; *Estudos universitários*. Recife, a partir de 1963; *Revista camoniana*. São Paulo, a partir de 1964; *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, a partir de 1966; *Universitas*. Bahia, a partir de 1968; *Estudos linguísticos*. Rio de Janeiro, a partir de 1968; *Caderno de letras*. João Pessoa, a partir de 1977; *Confluência*, revista do Instituto de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, a partir de 1990.

Revistas de cultura geral com interessantes referências literárias: *Revista de História*. São Paulo, a partir de 1950; *Mirante das artes*. São Paulo, a partir de 1966; *Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*. Belo Horizonte, a partir de 1966; *Cultura*. Brasília, a partir de 1971; *Argumento*. Rio de Janeiro, a partir de 1973; *Anima*. Rio de Janeiro, a partir de 1976; *Arsenal*. Fortaleza, a partir de 1980.

Entre as revistas estrangeiras dedicadas a estudos brasileiros: *Brasília*. Coimbra, a partir de 1942; *Humboldt*. Hamburgo, a partir de 1961; *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, a partir de 1962; *Luso-Brazilian Review*. Madison: University of Wisconsin, a partir de 1964.

Entre as revistas ibero-americanas em sentido lato, que dedicam ensaios a assuntos brasileiros, lembramos: na França, os números anuais de estudos latino-americanos, cada um com um título diferente, publicados pelo Centre d'Etudes Hispaniques, Hispano-américaines et Luso-brésiliennes, da Universidade de Rennes; pelo TILAS (Travaux Institut Latino Américain de Strasbourg), da Universidade de Estrasburgo; pelo *Caravelle*, da Universidade de Toulouse; e pela *Táira*, da Universidade Stendhal — Grenoble III.

Nos EUA, a *Revista Iberoamericana*, órgão do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, Pittsburgh Penn., a partir de 1938; *O brasileiro*, publicado pelo Department of Spanish and Portuguese da Universidade do Colorado, a partir de 1975.

Na República Tcheca, *Ibero-americana Pragensia*, Universidade Carolina de Praga, a partir de 1967.

Em Portugal, a revista de artes e letras da Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio*, publicada a partir de 1959 e depois, a partir de 1971, dividida em *Colóquio/Letras* e *Colóquio/Artes* (esta última cessou de ser publicada em 1997). Publica também ensaios brasileiros.

Na Itália, *Letterature d'America*, Roma, série verde, a partir de 1980. Um fascículo duplo foi inteiramente dedicado ao Brasil pela revista italiana *Aut-aut*, janeiro-março de 1969, nº 109–110.

NOTAS DE RODAPÉ

¹ Luciana Stegagno Picchio, *La Littérature brésilienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1ª ed, 1981; 2ª ed., 1996.

² *Jornal do Brasil*, 1º de março de 1973 e 2 de março de 2013.

³ *Revista Colóquio/Letras*, nº 18, março de 1974.

⁴ In: “Introdução”, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1ª ed., 1997.

⁵ Todas as citações de Merquior estão em “Ao leitor”, *De Anchieta a Euclides — breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 3ª ed., 1996.

⁶ Publicada na Itália em 1964 e traduzida pela Portugália Editora em 1969.

⁷ Editora Difel, Lisboa, 1991.

⁸ Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.

⁹ “O método filológico (comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários)”, em *A lição do texto — filologia e literatura*. Lisboa: Edições 70, 1979, pp. 211–235.

¹⁰ “[...] Machado de Assis [...], o mais extraordinário, desolado, irônico escritor de língua portuguesa [...], se tivesse escrito, sei lá, em francês ou inglês, teria tido bem outro destino e fama no mundo”, diz Luciana na longa e minuciosa entrevista concedida a Alessandra Mauro, em *Luciana Stegagno Picchio — A língua outra (uma fotobiografia)*, Instituto Camões, Portugal, 2001.

¹¹ Refere-se ao filólogo alemão Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848–1931).

¹² “Introdução”, *História da literatura brasileira*, op. cit.

¹³ “O meu pai era um mestre incrível, traduzia em latim todos os nomes dos objetos cotidianos, denominava a bicicleta ‘birota pedibus compulsa’. [...] Às seis da tarde, quando ele fechava o escritório de advogado, descíamos [...] até lá, com duas grandes edições da *Divina Comédia* de Doré debaixo do braço, e ele lia-nos um canto por dia, primeiro comentando linha por linha e depois recitando de uma só vez, de cor, andando de um lado para o outro [...]”. Em *Luciana Stegagno Picchio — A língua outra (uma fotobiografia)*, op. cit.

¹⁴ “Uma miscelânea, uma homenagem, um porquê”, em *Estudos portugueses — homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, op. cit.

¹⁵ “L. S. P.”, em *Estudos portugueses — homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, op. cit. Para conhecer mais detalhes sobre a amizade entre ela e Murilo, veja-se o Capítulo 16, “Roma. Os anos de Murilo Mendes”, na entrevista concedida a Alessandra Mauro, op. cit.

¹⁶ “Confiteor do Autor”, em *A lição do texto — filologia e literatura*, op. cit.

¹⁷ Rodrigo Gurgel é crítico literário e professor de literatura e escrita criativa. Publicou *Muita retórica — Pouca literatura* (2012), *Esquecidos & superestimados* (2014), *Crítica, literatura e narratofobia* (2015) e *Percevejos, ideólogos — e alguns escritores* (2019).

¹⁸ Informa-se ao leitor que, com base na edição do original indicada pelos herdeiros (Einaudi, 1997), nesta nova tradução seguimos os mesmos critérios citados pela autora, mantendo todavia algumas poucas referências e descrições destinadas ao público italiano do livro por julgá-las enriquecedores, em certa medida, também para o público brasileiro, como o subcapítulo “Machado de Assis e a Itália” (cap. viii) — ne.

¹⁹ Conforme a edição da Fundação Biblioteca Nacional — ne.

²⁰ 300 toneladas.

²¹ Olinda: Recife virá depois.

²² “Aquele que tece louvores ao tempo passado”: verso de Horácio que alude ao defeito ordinário dos velhos, que consiste em exaltar a superioridade do passado em relação ao presente — ne.

²³ “Conheces o país onde florescem os limoeiros./ Em meio à folhagem escura ardem os pomos de ouro./ [...] Não o conheces?/ Pois lá, para lá./ Quisera contigo, meu bem amado, ir!” (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, trad. de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994) — ne.

²⁴ O “Carvalho de Tasso” era uma árvore monumental que existia em Roma. Ligada à figura de Torquato Tasso, que ali próximo transcorreu seus últimos dias, a árvore desde então leva o nome do poeta. Em 1843 a árvore foi fulminada por um raio e, em 2011, foi incendiada. Atualmente, no local, há apenas os restos daquilo que foi outrora um esplendoroso carvalho. Nabuco enviou o ramo para Graça Aranha, juntamente com uma carta, solicitando a este que, através da abl, a entregasse ao escritor. Na carta, Nabuco diz, em relação a Machado, que “devemos tratá-lo com o carinho e a veneração com que no Oriente tratam as caravanas a palmeira, às vezes solitária, do oásis” — nt.

²⁵ Referência ao romance *Oblomov* do russo Ivan Gontcharov (1812– 1891), publicado em 1859 — nt.

²⁶ “Quem não trabalha não come” — nt.

²⁷ *Quelquefois, pour apaiser / Ta rage mystérieuse, / Tu prodigues, sérieuse, / La morsure et le baiser; / Tu me déchires, ma brune, / Avec un rire moqueur, / Et puis tu mets sur mon cœur / Ton œil doux comme la lune.* (Às vezes, para acalmar / Tua raiva misteriosa, / Prodigalizas, bondosa, / O morder e o beijar; / Me rasgas, minha morena, / Com teu riso zombeteiro, / E pões em mim teu brejeiro / Olhar da lua serena). Tradução de Mario Laranjeira — nt.

[28](#) Referência ao verso de Virgílio nas *Bucólicas*: *non omnis arbusta iuvant humilesque myricae* (Os arbustos e humildes tamarindos não agradam a todos). Tradução de Zélia de Almeida Cardoso — nt.

[29](#) Referência aos poemas do “Ciclo de Aspásia”, de Leopardi — nt.

[30](#) Konstantin Dmitrievich Balmont (1867–1942), poeta simbolista russo — nt.

[31](#) Valeri Iákovlevitch Briusov (1873–1924), poeta simbolista russo — nt.

[32](#) Zinaida Nikolayevna Gippius (Hippius) (1869–1945), poetisa simbolista russa, foi esposa do escritor Dimitri Merejkovsky — nt.

[33](#) Andrei Bely (1880–1934), poeta simbolista ligado à antroposofia de Rudolf Steiner — nt.

[34](#) Viacheslav Ivanovich Ivanov (1866–1949), poeta e teórico do simbolismo russo — nt.

[35](#) Pietro Metastasio (1698–1782), célebre poeta italiano e escritor de libretos de ópera — nt.

[36](#) Pseudônimo de Olindo Guerrini (1845–1916), poeta italiano — nt.

[37](#) Ilaria del Carretto (1379–1405) foi uma nobre italiana, segunda mulher de Paolo Guinigi, senhor de Lucca. Morreu aos vinte e seis anos após dar à luz sua filha. É muito famoso o seu monumento fúnebre, esculpido por Jacopo da Quercia, na Catedral de San Martino, em Lucca, e cantado por grandes poetas italianos, como D’Annunzio e Quasimodo — nt.

[38](#) “Nome é presságio” — nt.

[39](#) José María de Heredia (1842–1905), poeta francês de origem cubana — nt.

[40](#) Perneta era o apelido que tinha seu pai, Francisco David Antunes — nt.

[41](#) Relativo ao poeta italiano Guido Gozzano (1883–1916) — nt.

[42](#) Referência ao poeta italiano Giovanni Pascoli (1855–1912), cujo pai também fora assassinado quando o poeta tinha doze anos — nt.

[43](#) Ernest Renan (1823–1892), escritor francês — nt.

[44](#) Os *Macchiaioli* foram um grupo de artistas, especialmente pintores, ativo em Florença na segunda metade do século xix — nt.

[45](#) *Paul et Virginie*, romance francês do século xviii, escrito por Bernardin de Saint-Pierre (1737–1814) — nt.

[46](#) Révolte des Gueux, dos holandeses contra o domínio espanhol de Filipe ii, ocorrida no século xvi. A palavra *Gueux*, em francês, significa pessoa que está reduzida à miséria, maltrapilha. Daí a comparação com os Farrapos — nt.

[47](#) Verso de Horácio, *Ars Poetica*, 173: *laudator temporis acti se puero* (louvador do tempo passado, quando era menino) — nt.

[48](#) Elementos básicos da trama de uma peça teatral — nt.

[49](#) “Ai dos vencidos!” — nt.

[50](#) *Terminus ad quem* [termo ao qual] e *terminus a quo* [termo do qual] são expressões latinas, muito usadas no vocabulário jurídico. *Ad quem* serve para apontar um ponto de referência final, enquanto *a quo* aponta o ponto inicial — nt.

[51](#) A autora se refere à dura crítica de Lobato a uma exposição de Anita Malfatti em 1917, na qual, entre outras coisas, o escritor qualificava as pinturas de Malfatti como “arte anormal” — nt.

[52](#) A voz que clama no deserto — nt.

[53](#) Por uma sociedade de proteção das máquinas — nt.

[54](#) Contra a *pastasciutta*. Em português se poderia dizer “Contra o macarrão”. O parágrafo faz parte do *Manifesto della cucina futurista* [Manifesto da cozinha futurista], publicado em 28 de dezembro de 1930 em Turim. No manifesto, o italiano investe contra a cozinha tradicional italiana, que ele define como passadista, e propõe, no mencionado parágrafo, a “abolição do macarrão, absurda religião gastronômica italiana” — nt.

[55](#) O futurismo foi definido pelos filósofos como “misticismo de ação”; por Benedetto Croce como “anti-historicismo”; como “liberação do terror estético” por Graça Aranha; por nós como “orgulho inovador italiano”, fórmula de “arte-vida original”, “religião da velocidade”, “máximo esforço da humanidade em direção à síntese”, “higiene espiritual”, “método de infalível criação”, “esplendor geométrico veloz”, “estética da máquina” — nt.

[56](#) As palavras são de Menotti del Picchia, em uma de suas *Cartas a Chrispim*, de 1920 — nt.

[57](#) O nono artigo do *Manifesto futurista* diz: “Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher” — nt.

[58](#) Famosa atriz italiana do cinema mudo. Em uma carta a Carlos Drummond de Andrade datada de 8 de junho de 1926, Mário de Andrade escreve: “Marinetti me desinteressou por completo: sem vivacidade nenhuma, maníaco, mau recitador gritalhão e italianissimamente francesca-bertini, repetindo sempre o mesmo que fala desde 1909 e, por isso, dando a impressão do sujeito que fala de cor.” — nt.

[59](#) Referência aos versos 67–69 do Canto xxii do *Purgatório* de Dante, nos quais o poeta latino Públio Papínio Estácio expressa a Virgílio o quanto seu exemplo lhe serviu de guia. Na tradução de Vasco Graça Moura: “Fizeste como se em nocturnas rotas / leve alguém luz atrás, e a si estrova, / mas faz de quem o segue gentes doutas” — nt.

[60](#) A expressão é de Lourival Gomes Machado, em *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1948, p. 47 — nt.

[61](#) Referência ao verso 57 do Canto xxiv do *Purgatório*: *di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!* (“daqui do doce estilo novo que ouço”). A expressão *dolce-stil-nuovo* foi usada posteriormente

para designar toda uma geração de poetas italianos do século xiii, entre os quais Guido Guinizzelli e o próprio Dante — nt.

[62](#) Reunião, ajuntamento — nt.

[63](#) Klaxon, nome de um famoso fabricante norte-americano de buzinas para automóveis, tornou-se, metonimicamente, um sinônimo para buzina de carro. Em italiano, ainda hoje chama-se à buzina de automóveis de *clacson* — nt.

[64](#) Pseudônimo de Frédéric Louis Sauser (1887–1961), romancista e poeta franco-suíço — nt.

[65](#) Da maneira como era praticado, todo esse modernismo não passava de um vasto mal-entendido — nt.

[66](#) Esses jovens modernistas de São Paulo tinham um talento incrível, espírito, graça, um vocabulário de jargões negros e um agudo senso da provocação, da polêmica, da atualidade — nt.

[67](#) Pero de Magalhães Gândavo (1540–1580), cronista português — nt.

[68](#) Comuna italiana da região da Ligúria — nt.

[69](#) Eu! Nunca!... Vou almoçar com a Ruth — nt.

[70](#) Nascida Elena Ivanovna Diakonova (1894–1982), Gala foi esposa de Paul Éluard (que conheceu durante a estadia no sanatório para tuberculosos na Suíça) e, depois, do pintor Salvador Dalí. Curiosamente, o romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, também se passa em um sanatório para tuberculosos próximo a Clavadel, na Suíça, também às vésperas da Primeira Grande Guerra, e sua principal personagem feminina é a russa Clawdia Chauchat, uma mulher fascinante, como (parece) que também era Diakonova. Katia Mann, esposa do grande escritor, internara-se na mesma região em 1912, e foi essa experiência que serviu a Mann como ensejo para o livro — nt.

[71](#) País-dos-brinquedos, lugar imaginário descrito no *Pinocchio* de Carlo Collodi — nt.

[72](#) Sergio Corazzini (1886–1907), poeta italiano, figura-chave do movimento crepuscular — nt.

[73](#) Francesco Pastonchi (1874–1953), poeta e crítico literário italiano — nt.

[74](#) Guilherme de Almeida se considerava criador da símil-rima, uma rima “quase perfeita. A vogal tônica e a desinência muda conservam-se intactas, mantidos o gênero e o número; apenas as consoantes de apoio ou de grupo consoante é que se alteram por supressão, acréscimo ou substituição”. Ver o livro de Frederico Ozanam Pessoa de Barros, *Guilherme de Almeida* (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 102 — nt.

[75](#) Protagonista do romance *Il piacere* [O prazer] de Gabriele D’Annunzio, passou ao senso comum como proverbial figura de artista refinado, sensual e decadente — nt.

[76](#) Poeta e cantor que, na Grécia antiga, cantava suas histórias acompanhado pelo som da lira — nt.

[77](#) Ponta-seca é uma técnica de gravura por incisão direta, que pode dispensar o uso de verniz — nt.

[78](#) Referência à comédia escrita em dialeto piemontês *Le miserie d'onnissù Travet* [As misérias do senhor Travet] (1863), de Vittorio Bersezio (1828–1900). A expressão assumiu em italiano a conotação de empregado mal pago e modesto, como, por exemplo, o protagonista de *O capote*, de Gogol, ou alguns dos personagens mais marcantes de Franz Kafka — nt.

[79](#) A autora usa aqui a palavra *bozzetto*, que, em literatura, significa história breve que descreve com tons realistas e vivacidade impressionista uma situação, um lugar, um caráter, tirados, na maioria das vezes, da vida cotidiana. Algo como a crônica brasileira — nt.

[80](#) Carlo Levi (1902–1975) foi um escritor e pintor italiano. *L'Orologio* [O relógio, 1950] é um de seus livros mais conhecidos — nt.

[81](#) Expressão latina que significa literalmente “do lado de fora dos muros”, usada a princípio para indicar edifícios (especialmente igrejas) construídos fora dos muros da cidade. Aqui a expressão se refere às curiosidades peculiares a Jorge de Lima, que não estariam (a princípio) enquadradas naquelas da “escola” regionalista de Freyre — nt.

[82](#) Referência ao celeberrimo poema de Giuseppe Ungaretti intitulado *Mattina*, composto apenas por dois versos: *M'illumino / d'immenso* (Me ilumino / De imenso) — nt.

[83](#) Trata-se do livro *Greco ou Le secret de Tolède* [Greco ou O segredo de Toledo], de Maurice Barrès — nt.

[84](#) Famosa escultura grega, provavelmente do século iii ou ii a.C., que retrata a deusa grega Nice (Vitória). Redescoberta modernamente no século xix, a estátua se encontra no museu do Louvre — nt.

[85](#) Composição literária de origem popular, na qual se misturam versos com vários metros, sem uma ordem de rimas fixa — nt.

[86](#) Aleksandr Blok (1880–1921), poeta russo — nt.

[87](#) Viktor Shklovsky (1893–1984), crítico literário, figura-chave do chamado formalismo russo — nt.

[88](#) *Rima per l'occhio*, no original. São as rimas em que as duas palavras não rimam foneticamente, mas apenas tipograficamente — nt.

[89](#) Rabindranath Tagore (1861–1941), poeta bengalês — nt.

[90](#) Jules Supervielle (1884 –1960), poeta franco-uruguaio — nt.

[91](#) A data da fundação de Roma, como fixada pelo historiador latino Marcus Terentius Varro (116–27 a.C.) — que, por sua vez, se baseou em cálculos astrológicos feitos por Lucius

Taruntius Firmanus (fl. 86 a.C.) —, foi 21 de abril de 753 a.C. — nt.

[92](#) Aborrecimento da vida — nt.

[93](#) Famosa ponte em Florença — nt.

[94](#) Novela do escritor italiano Alberto Moravia (1907–1990), publicada em 1971 — nt.

[95](#) Canto sem acompanhamento — nt.

[96](#) “Palavras-valise”. O termo remonta ao romance de Lewis Carroll no livro *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* [Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá, 1871]. *Portmanteau* significava, até seu uso no livro de Carroll, uma mala de dois compartimentos. Quando Alice encontra Humpty Dumpty, no sexto capítulo, este diz à garota: “*Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy.’ ‘Lithe’ is the same as ‘active.’ You see it’s like a portmanteau — there are two meanings packed up into one word*”. Doravante, *portmanteau word* passou a significar uma palavra que reúne em si dois significados — nt.

[97](#) Antiga variante do dialeto italiano do Vêneto, que se falava na região do condado de Pádua. O grande escritor que tornou célebre a variante foi o dramaturgo Angelo Beolco, chamado Il Ruzante (1496–1542), que escreveu majoritariamente no dialeto pavano — nt.

[98](#) Variante do leonês, língua do reino de Leão, ainda hoje falada nas Astúrias — nt.

[99](#) Em francês no original: busca, procura — nt.

[100](#) Mulher guerreira, personagem da *Jerusalém libertada* de Tasso — nt.

[101](#) Coplas nas quais o primeiro verso de uma estrofe retoma uma palavra do último verso da estrofe que lhe antecede — nt.

[102](#) George Puttenham (1529–1590), escritor e crítico literário inglês, autor de *The Art of English Poesy*. A citação é do capítulo xii, livro 2 — nt.

[103](#) Tipo de composição poética na qual a distribuição dos versos no papel adquire uma forma figurativa — nt.

[104](#) Como consolos e recreações da inteligência do homem — nt.

[105](#) Arnaut Daniel de Riberac (1150?–1210?), poeta e trovador francês que escreveu em língua occitana — nt.

[106](#) Filósofo alemão (1910–1990), que se dedicou a vários campos da filosofia: lógica, estética, semiótica e filosofia da linguagem — nt.

[107](#) Poeta e fotógrafo japonês (1902–1978) — nt.

[108](#) “Sirinx” [Flauta de Pã] é um poema atribuído ao poeta grego Teócrito (310–250 a.C.), composto por vinte versos que vão reduzindo o número de sílabas de modo a formar graficamente uma flauta pastoril — nt.

[109](#) Poeta grego do século iii a.C.; o poema referido tem a forma de um ovo em vinte versos e deve ser lido de modo específico (o primeiro verso, o último verso; o segundo verso, o penúltimo; o terceiro, o antepenúltimo; e assim sucessivamente), de modo que a leitura termine no verso que está no centro do ovo, o verso mais longo — nt.

[110](#) Guido Cavalcanti (c. 1255–1300), poeta italiano — nt.

[111](#) Giambattista Marino (1569–1625), poeta italiano, deu origem à escola literária que se chamou marinismo e exerceu profunda influência em vários autores do período imediatamente posterior — nt.

[112](#) Edward Estlin Cummings (1894–1962), poeta americano — nt.

[113](#) Na verdade, Chico Buarque nunca fez parte do movimento tropicalista — nt.

[114](#) Citação das *Metamorfoses*, de Ovídio — nt.

[115](#) Ver nota 21 — nt.

[116](#) Miguel Ángel Asturias (1899–1974) — nt.

[117](#) O terror de Roma — nt.

[118](#) Victor Lima Barreto (1906–1982), cineasta — nt.

[119](#) Pietro Metastasio (1698–1782), célebre poeta italiano e escritor de libretos de ópera — nt.

[120](#) Pseudônimo de Olindo Guerrini (1845–1916), poeta italiano — nt.

[121](#) Ilaria del Carretto (1379–1405) foi uma nobre italiana, segunda mulher de Paolo Guinigi, senhor de Lucca. Morreu aos vinte e seis anos após dar à luz sua filha. É muito famoso o seu monumento fúnebre, esculpido por Jacopo da Quercia, na Catedral de San Martino, em Lucca, e cantado por grandes poetas italianos, como D’Annunzio e Quasimodo — nt.

[122](#) “Nome é presságio” — nt.

[123](#) José María de Heredia (1842–1905), poeta francês de origem cubana — nt.

[124](#) Perneta era o apelido que tinha seu pai, Francisco David Antunes — nt.

[125](#) Relativo ao poeta italiano Guido Gozzano (1883–1916) — nt.

[126](#) Referência ao poeta italiano Giovanni Pascoli (1855–1912), cujo pai também fora assassinado quando o poeta tinha doze anos — nt.

[127](#) Ernest Renan (1823–1892), escritor francês — nt.

[128](#) Os *Macchiaioli* foram um grupo de artistas, especialmente pintores, ativo em Florença na segunda metade do século xix — nt.

[129](#) *Paul et Virginie*, romance francês do século xviii, escrito por Bernardin de Saint-Pierre (1737–1814) — nt.

[130](#) Révolte des Gueux, dos holandeses contra o domínio espanhol de Filipe ii, ocorrida no século xvi. A palavra *Gueux*, em francês, significa pessoa que está reduzida à miséria, maltrapilha. Daí a comparação com os Farrapos — nt.

[131](#) Verso de Horácio, *Ars Poetica*, 173: *laudator temporis acti se puero* (louvador do tempo passado, quando era menino) — nt.

[132](#) Elementos básicos da trama de uma peça teatral — nt.

[133](#) “Ai dos vencidos!” — nt.

[134](#) *Terminus ad quem* [termo ao qual] e *terminus a quo* [termo do qual] são expressões latinas, muito usadas no vocabulário jurídico. *Ad quem* serve para apontar um ponto de referência final, enquanto *a quo* aponta o ponto inicial — nt.

[135](#) A autora se refere à dura crítica de Lobato a uma exposição de Anita Malfatti em 1917, na qual, entre outras coisas, o escritor qualificava as pinturas de Malfatti como “arte anormal” — nt.

[136](#) A voz que clama no deserto — nt.

[137](#) Por uma sociedade de proteção das máquinas — nt.

[138](#) Contra a *pastasciutta*. Em português se poderia dizer “Contra o macarrão”. O parágrafo faz parte do *Manifesto della cucina futurista* [Manifesto da cozinha futurista], publicado em 28 de dezembro de 1930 em Turim. No manifesto, o italiano investe contra a cozinha tradicional italiana, que ele define como passadista, e propõe, no mencionado parágrafo, a “abolição do macarrão, absurda religião gastronômica italiana” — nt.

[139](#) O futurismo foi definido pelos filósofos como “misticismo de ação”; por Benedetto Croce como “anti-historicismo”; como “liberação do terror estético” por Graça Aranha; por nós como “orgulho inovador italiano”, fórmula de “arte-vida original”, “religião da velocidade”, “máximo esforço da humanidade em direção à síntese”, “higiene espiritual”, “método de infalível criação”, “esplendor geométrico veloz”, “estética da máquina” — nt.

[140](#) As palavras são de Menotti del Picchia, em uma de suas *Cartas a Chrispim*, de 1920 — nt.

[141](#) O nono artigo do *Manifesto futurista* diz: “Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher” — nt.

[142](#) Famosa atriz italiana do cinema mudo. Em uma carta a Carlos Drummond de Andrade datada de 8 de junho de 1926, Mário de Andrade escreve: “Marinetti me desinteressou por completo: sem vivacidade nenhuma, maníaco, mau recitador gritalhão e italianissimamente francesca-bertini, repetindo sempre o mesmo que fala desde 1909 e, por isso, dando a impressão do sujeito que fala de cor.” — nt.

[143](#) Referência aos versos 67–69 do Canto xxii do *Purgatório* de Dante, nos quais o poeta latino Públio Papínio Estácio expressa a Virgílio o quanto seu exemplo lhe serviu de guia. Na tradução de Vasco Graça Moura: “Fizeste como se em nocturnas rotas / leve alguém luz atrás, e a si estrova, / mas faz de quem o segue gentes doudas” — nt.

[144](#) A expressão é de Lourival Gomes Machado, em *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1948, p. 47 — nt.

[145](#) Referência ao verso 57 do Canto xxiv do *Purgatório*: *di qua dal dolce stil novo ch'ì' odo!* (“daqui do doce estilo novo que ouço”). A expressão *dolce-stil-nuovo* foi usada posteriormente para designar toda uma geração de poetas italianos do século xiii, entre os quais Guido Guinizzelli e o próprio Dante — nt.

[146](#) Reunião, ajuntamento — nt.

[147](#) Klaxon, nome de um famoso fabricante norte-americano de buzinas para automóveis, tornou-se, metonimicamente, um sinônimo para buzina de carro. Em italiano, ainda hoje chama-se à buzina de automóveis de *clacson* — nt.

[148](#) Pseudônimo de Frédéric Louis Sauser (1887–1961), romancista e poeta franco-suíço — nt.

[149](#) Da maneira como era praticado, todo esse modernismo não passava de um vasto mal-entendido — nt.

[150](#) Esses jovens modernistas de São Paulo tinham um talento incrível, espírito, graça, um vocabulário de jargões negros e um agudo senso da provocação, da polêmica, da atualidade — nt.

[151](#) Pero de Magalhães Gândavo (1540–1580), cronista português — nt.

[152](#) Comuna italiana da região da Ligúria — nt.

[153](#) Eu! Nunca!... Vou almoçar com a Ruth — nt.

[154](#) Nascida Elena Ivanovna Diakonova (1894–1982), Gala foi esposa de Paul Éluard (que conheceu durante a estadia no sanatório para tuberculosos na Suíça) e, depois, do pintor Salvador Dalí. Curiosamente, o romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, também se passa em um sanatório para tuberculosos próximo a Clavadel, na Suíça, também às vésperas da Primeira Grande Guerra, e sua principal personagem feminina é a russa Clawdia Chauchat, uma mulher fascinante, como (parece) que também era Diakonova. Katia Mann, esposa do grande escritor, internara-se na mesma região em 1912, e foi essa experiência que serviu a Mann como ensejo para o livro — nt.

[155](#) País-dos-brinquedos, lugar imaginário descrito no *Pinocchio* de Carlo Collodi — nt.

[156](#) Sergio Corazzini (1886–1907), poeta italiano, figura-chave do movimento crepuscular — nt.

[157](#) Francesco Pastonchi (1874–1953), poeta e crítico literário italiano — nt.

[158](#) Guilherme de Almeida se considerava criador da símil-rima, uma rima “quase perfeita. A vogal tônica e a desinência muda conservam-se intactas, mantidos o gênero e o número; apenas as consoantes de apoio ou de grupo consoante é que se alteram por supressão, acréscimo ou substituição”. Ver o livro de Frederico Ozanam Pessoa de Barros, *Guilherme de Almeida* (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 102 — nt.

[159](#) Protagonista do romance *Il piacere* [O prazer] de Gabriele D’Annunzio, passou ao senso comum como proverbial figura de artista refinado, sensual e decadente — nt.

[160](#) Poeta e cantor que, na Grécia antiga, cantava suas histórias acompanhado pelo som da lira — nt.

[161](#) Ponta-seca é uma técnica de gravura por incisão direta, que pode dispensar o uso de verniz — nt.

[162](#) Referência à comédia escrita em dialeto piemontês *Le miserie d’monssù Travet* [As misérias do senhor Travet] (1863), de Vittorio Bersezio (1828–1900). A expressão assumiu em italiano a conotação de empregado mal pago e modesto, como, por exemplo, o protagonista de *O capote*, de Gogol, ou alguns dos personagens mais marcantes de Franz Kafka — nt.

[163](#) A autora usa aqui a palavra *bozzetto*, que, em literatura, significa história breve que descreve com tons realistas e vivacidade impressionista uma situação, um lugar, um caráter, tirados, na maioria das vezes, da vida cotidiana. Algo como a crônica brasileira — nt.

[164](#) Carlo Levi (1902–1975) foi um escritor e pintor italiano. *L’Orologio* [O relógio, 1950] é um de seus livros mais conhecidos — nt.

[165](#) Expressão latina que significa literalmente “do lado de fora dos muros”, usada a princípio para indicar edifícios (especialmente igrejas) construídos fora dos muros da cidade. Aqui a expressão se refere às curiosidades peculiares a Jorge de Lima, que não estariam (a princípio) enquadradas naquelas da “escola” regionalista de Freyre — nt.

[166](#) Referência ao celeberrimo poema de Giuseppe Ungaretti intitulado *Mattina*, composto apenas por dois versos: *M’illumino / d’immenso* (Me ilumino / De imenso) — nt.

[167](#) Trata-se do livro *Greco ou Le secret de Tolède* [Greco ou O segredo de Toledo], de Maurice Barrès — nt.

[168](#) Famosa escultura grega, provavelmente do século iii ou ii a.C., que retrata a deusa grega Nice (Vitória). Redescoberta modernamente no século xix, a estátua se encontra no museu do Louvre — nt.

[169](#) Composição literária de origem popular, na qual se misturam versos com vários metros, sem uma ordem de rimas fixa — nt.

[170](#) Aleksandr Blok (1880–1921), poeta russo — nt.

[171](#) Viktor Shklovsky (1893–1984), crítico literário, figura-chave do chamado formalismo russo — nt.

[172](#) *Rima per l'occhio*, no original. São as rimas em que as duas palavras não rimam foneticamente, mas apenas tipograficamente — nt.

[173](#) Rabindranath Tagore (1861–1941), poeta bengalês — nt.

[174](#) Jules Supervielle (1884 –1960), poeta franco-uruguaio — nt.

[175](#) A data da fundação de Roma, como fixada pelo historiador latino Marcus Terentius Varro (116–27 a.C.) — que, por sua vez, se baseou em cálculos astrológicos feitos por Lucius Taruntius Firmanus (fl. 86 a.C.) —, foi 21 de abril de 753 a.C. — nt.

[176](#) Aborrecimento da vida — nt.

[177](#) Famosa ponte em Florença — nt.

[178](#) Novela do escritor italiano Alberto Moravia (1907–1990), publicada em 1971 — nt.

[179](#) Canto sem acompanhamento — nt.

[180](#) “Palavras-valise”. O termo remonta ao romance de Lewis Carroll no livro *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* [Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá, 1871]. *Portmanteau* significava, até seu uso no livro de Carroll, uma mala de dois compartimentos. Quando Alice encontra Humpty Dumpty, no sexto capítulo, este diz à garota: “*Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy.’ ‘Lithe’ is the same as ‘active.’ You see it’s like a portmanteau — there are two meanings packed up into one word*”. Doravante, *portmanteau word* passou a significar uma palavra que reúne em si dois significados — nt.

[181](#) Antiga variante do dialeto italiano do Vêneto, que se falava na região do condado de Pádua. O grande escritor que tornou célebre a variante foi o dramaturgo Angelo Beolco, chamado Il Ruzante (1496–1542), que escreveu majoritariamente no dialeto pavano — nt.

[182](#) Variante do leonês, língua do reino de Leão, ainda hoje falada nas Astúrias — nt.

[183](#) Em francês no original: busca, procura — nt.

[184](#) Mulher guerreira, personagem da *Jerusalém libertada* de Tasso — nt.

[185](#) Coplas nas quais o primeiro verso de uma estrofe retoma uma palavra do último verso da estrofe que lhe antecede — nt.

[186](#) George Puttenham (1529–1590), escritor e crítico literário inglês, autor de *The Art of English Poesy*. A citação é do capítulo xii, livro 2 — nt.

[187](#) Tipo de composição poética na qual a distribuição dos versos no papel adquire uma forma figurativa — nt.

[188](#) Como consolos e recreações da inteligência do homem — nt.

[189](#) Arnaut Daniel de Riberac (1150?–1210?), poeta e trovador francês que escreveu em língua occitana — nt.

[190](#) Filósofo alemão (1910–1990), que se dedicou a vários campos da filosofia: lógica, estética, semiótica e filosofia da linguagem — nt.

[191](#) Poeta e fotógrafo japonês (1902–1978) — nt.

[192](#) “Sirinx” [Flauta de Pã] é um poema atribuído ao poeta grego Teócrito (310–250 a.C.), composto por vinte versos que vão reduzindo o número de sílabas de modo a formar graficamente uma flauta pastoril — nt.

[193](#) Poeta grego do século iii a.C.; o poema referido tem a forma de um ovo em vinte versos e deve ser lido de modo específico (o primeiro verso, o último verso; o segundo verso, o penúltimo; o terceiro, o antepenúltimo; e assim sucessivamente), de modo que a leitura termine no verso que está no centro do ovo, o verso mais longo — nt.

[194](#) Guido Cavalcanti (c. 1255–1300), poeta italiano — nt.

[195](#) Giambattista Marino (1569–1625), poeta italiano, deu origem à escola literária que se chamou marinismo e exerceu profunda influência em vários autores do período imediatamente posterior — nt.

[196](#) Edward Estlin Cummings (1894–1962), poeta americano — nt.

[197](#) Na verdade, Chico Buarque nunca fez parte do movimento tropicalista — nt.

[198](#) Citação das *Metamorfoses*, de Ovídio — nt.

[199](#) Ver nota 21 — nt.

[200](#) Miguel Ángel Asturias (1899–1974) — nt.

[201](#) O terror de Roma — nt.

[202](#) Victor Lima Barreto (1906–1982), cineasta — nt.